

Roberta Klink Postali

**ESTÉTICA DA INCLUSÃO: O CINECLUBISMO
COMO FERRAMENTA EMANCIPATÓRIA DO
SUJEITO PSICOSSOCIAL COM TRANSTORNOS
MENTAIS**

PUC-CAMPINAS

2020

Roberta Klink Postali

**ESTÉTICA DA INCLUSÃO: O CINECLUBISMO
COMO FERRAMENTA EMANCIPATÓRIA DO
SUJEITO PSICOSSOCIAL COM TRANSTORNOS
MENTAIS**

Dissertação de Mestrado
apresentado para defesa de
Pós-Graduação *Stricto Sensu*
em Linguagens, Mídia e Arte da
Pontifícia Universidade Católica
de Campinas.

Orientador:

Prof. Dr. Tarcísio Torres Silva

PUC-CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica elaborada por Vanessa da Silveira CRB 8/8423
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

791.43013 Postali, Roberta Klink

P857e

Estética da inclusão: o cineclubismo como ferramenta emancipatória do sujeito psicossocial com transtornos mentais / Roberta Klink Postali. - Campinas: PUC-Campinas, 2021.

92 f.: il.

Orientador: Tarcísio Torres Silva.

Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) - Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Cinema - Aspectos sociais. 2. Doenças mentais. 3. Inclusão social. I. Silva, Tarcísio Torres . II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. III. Título.

CDD - 22. ed. 791.43013

ROBERTA KLINK POSTALI

**“ESTÉTICA DA INCLUSÃO: O CINECLUBISMO COMO FERRAMENTA
EMANCIPATÓRIA DO SUJEITO PSICOSSOCIAL COM TRANSTORNOS
MENTAIS”**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas e aprovada pela Banca Examinadora.

APROVADA: 16 de dezembro de 2020.



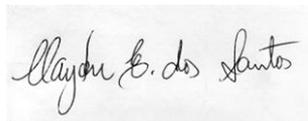
Prof. Dr. Tarcísio Torres Silva

(Orientador - PUC-CAMPINAS)



Prof.ª Dr.ª Luísa Angélica Paraguai Donati

(PUC-CAMPINAS)



Prof. Dr. Clayton Ezequiel dos Santos

(UNICAMP)

*“Jamais poderão aprisionar nossos sonhos”
(Luis Inácio Lula da Silva)*

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão hoje e sempre ao meu pai Tacito (in memoria), homem dos mais sábios ensinamentos. Por ele, para ele e, sobretudo com ele, que me pôs de pé desde meu nascimento, é que continuo essa jornada; à minha mãe Edméa, que se aproxima dos 80 anos e que até aqui me deu vida; aos meus irmãos que cuidaram de minha mãe, e muitas vezes de mim, para que eu pudesse estudar; às minhas tias Lígia e Hermeliza, irmãs de meu pai, que me incentivaram a jamais desistir e me ensinaram o feminismo; aos meus amigos, os que eu já tinha e que me deram as mãos durante o percurso; aos que eu conquistei ao longo do caminho, uma das coisas fantásticas do academicismo é aprender a separar o joio do trigo com sabedoria mais afinada. E finalmente, a Prof.^a Luísa Paraguai pelo apoio nos maiores obstáculos e pela companhia nos mais divertidos momentos e meu eterno agradecimento ao Prof. Tarcísio Torres Silva por compartilhar seus conhecimentos, sua amizade, suas experiências como pesquisador, como educador e sua parceria. Realmente, o Tarça é parça!

Meu tempo é hoje

1981 foi o ano que comecei a frequentar a escola bem ao lado de casa.

Até então, eram as pré-escolas municipais aonde minha mãe, sempre atrasada, ia me pegar. Por isso nossas escolas eram sempre vizinhas das tias ou das comadres de minha mãe. Aquela jovem senhora que se desdobrava entre três crianças e aulas nos colégios do estado, nas lacunas que poderia cobrir.

Meu pai era despachante, tinha a naturalidade de um tipo comunista, anarco-esquerdista, defensor da cultura e da boa educação dos filhos, porém com um bem humorado ar conservador. Na cidade pequena meu pai era aquele sujeito admirado por todos, filho de um sujeito ainda mais admirado. Sempre fomos conhecidos pelas ações filantrópicas, que eram movidas principalmente pelo meu avô paterno, que acredito foram a base do que somos. Inclusive de minha mãe, que possuía um amor incondicional pelo sogro.

Vivíamos em ambiente de práticas marxistas, pois dividíamos tudo, minha formação como sujeito sempre passou pela noção e pelo ato comunitário. Era engraçado, somos três irmãos, e mesmo se tivéssemos três chocolates iguais dividíamos em três. Uma loucura!

Tínhamos consciência de comunidade, sabíamos que quando alfabetizados teríamos obrigação de ler os jornais e que não existiam diferenças entre as crianças do colégio e nós. Jamais!

Aliás, Amparo não tinha colégios particulares naquela época. Ricos e pobres estudavam nas mesmas salas. Éramos da classe média enquanto existia alguma classe média no país.

Só havia um tipo que não se misturava em salas de aula, eram os chamados alunos especiais. Aqueles que não se pareciam conosco ficavam confinados em uma sala separada, já que apresentavam algo diferente, mas que eu, de verdade, nunca consegui identificar.

Porém, lá em casa, como não tinha nada de diferente, se dividíamos um chocolate em três, dividíamos afetos em mil.

Para começar o Marcão, que fazia parte dessa sala, era filho de um dos melhores amigos do meu pai, que por sua vez, era filho de um amigo de

meu avô paterno, e que além disso, era casado com uma amiga de minha mãe, que por sua vez era filha de Dona Joana e Seu João, a quem minha avó materna dizia que era "gente de se tirar o chapéu"!

Meu avô paterno jogava bocha com o avô paterno do Marcão. Fundaram com outros o segundo clube da cidade, com a diferença que este aceitava a associação de negros. Na verdade, nunca senti ou entendi o racismo, hoje eu sei e entendo que seja estrutural, mas naquela época não fazia sentido, pois assim fui criada, nadávamos no clube dos brancos e dos negros, mas preferíamos a segunda opção. Para quem acha que isso não existia na década de 70 e 80, experimente morar numa cidade essencialmente colonizada por europeus e entenderá o que digo sobre hegemonia racial. Já cheguei a pensar muitas vezes que Amparo seria o laboratório de algumas conclusões de Norbert Elias¹ sobre o preconceito.

Mas a parte dos que por muitos de nós eram considerados pela expressão "ossos de Barão", ou seja, o que sobrou dos escravagistas colonizadores de um dos centros de cafeicultores do estado, por outro lado éramos os "descolonizadores". Um núcleo da cidade histórica com amizades tão sólidas quanto as pedras portuguesas que ornamentam os calçamentos.

Bem, voltando para nossa casa, realmente não havia diferenças. Elas estavam nas classes sociais da cidade, mas não no nosso lar. A nossa empregada era negra por uma questão estrutural. Não há outra explicação, já que ela recebia todos os seus direitos rigorosamente. Lembro-me que muitos comentavam sobre sua remuneração e que na verdade sentia orgulho dos meus pais a valorizarem. Ela era amiga de nossa mãe, elas se relacionavam de uma maneira muito saudável, tanto que são amigas até hoje. Confesso até que às vezes era mais fácil recorrer em certos privilégios a Maria.

Eu, por exemplo, conseguia comer purê de batatas todos os dias da semana e sardinha empanada no fubá às sextas, enquanto sentada na soleira do

¹ Norbert Elias foi um cientista social, nascido na então cidade alemã de Breslau, que hoje pertence a Polônia. Como sociólogo teve seu principal trabalho publicado entre 1937 e 1939, portanto, presenciou o apogeu de Adolf Hitler, e sendo confesso judeu viveu o exílio. Por isso, soube juntar os fios de uma história humana que se dá conta no Ocidente, compreendendo as barbarizações causadas pelas guerras, as progressivas sofisticções ou brutalizações do comportamento humano na construção de uma civilização que para ele jamais se completou. (LEÃO, 2007, p.8-10)

quintal, a ouvia cantar louvores de sua igreja e passar roupa. Aos 6 anos a sensação era inebriante.

Os amigos do meu pai eram as pessoas mais diversas do mundo - padres, freiras, policiais, negros banguelas, transtornados que empurravam carrinhas emplacadas por ele, acompanhados por seus cães, sanfoneiros, médicos de família e velhinhos de braços longos que usavam ternos como o Seu Arnaldo, pai de um policial militar que tinha o apelido de Pajé, mestiço bonito, cuja arma era enferrujada por nunca haver disparado um tiro sequer. A escola... a escola era divertida já que a Dona Elda, professora dos ditos especiais era nossa vizinha e não haviam separações, brincávamos todos juntos.

Como o Marcão, a quem já me referi, era um menino fora dos padrões de estatura e meu irmão mais velho estudava no período da manhã, então eu tinha meu protetor particular, é claro. Nunca se esqueçam de que as crianças gordinhas sofrem *bullying*², mas o especial Marcão estava lá pra defender meu lanche ou mesmo comê-lo. Eu não ligava, só quando era danoninho mesmo...

As Festas do Sorvete eram promovidas pelo Lions Clube³, onde meu avô era diretor e silenciosamente um socialista.

Era a verdadeira orgia gastronômica infantil. Para participar, os “passaportes” eram taças plásticas em estampas floridas para que nos servissemos à vontade. Obviamente, naquela coisa de dividir, pegávamos taças para a turminha da rua (eram pagas, mas meu avô distribuía sem pestanejar, naquela época nada era tão inacessível financeiramente). Passávamos mal, mas jamais sozinhos, a turminha descolada, os meninos da sala especial e os coleguinhos que não podiam pagar tacinhas precisavam nos acompanhar.

Nas Festas Juninas éramos a quadrilha mais engraçada, nos vestíamos errado, dançávamos errado, não havia harmonia estética entre os pares –

² Termo que corriqueiramente se refere às condutas agressivas entre pares principalmente em ambiente escolar, onde um aluno ou grupo de alunos que se sintam mais forte ou superior de alguma forma vitimiza outro aluno ou grupo de alunos que se mostre fragilizado ou indefeso. (MARTINS, 2005, p. 94)

³ Associação filantrópica sem fins lucrativos, espalhadas por mais de 200 países que tem por objetivo ser a maior em ajuda voluntária e humanitária no mundo. Fundada em 1917, é reconhecida pela ONU com um dia destinado especialmente para ser celebrada (Online: <https://www.lionsclubs.org/pt/discover-our-clubs/interactive-timeline>. Acesso em: 03/09/2020)

gordinhos e magrinhos, altos e baixos, downs⁴ e esquizofrênicos⁵. A parceira do meu irmão caçula era a Cicinha que era down, a gente adorava porque ela ia vestida de bailarina e meu pai morria de rir. Achávamos tremendamente original uma caipira bailarina. Eu dançava com o Rafa, pois a gente dançava melhor pra conduzir a quadrilha e não enlouquecer a Dona Elda que aliás era brava, senão o circo pegava fogo!

E foi assim que tomei total intimidade com um mundo à parte. Muito tempo demorei em (re)conhecer a questão do vigiar e punir discutida por Foucault. Como a víamos muito de perto, o apartamento em sala de aula parecia algo natural como qualquer controle para uma criança. De mais a mais, tudo de dentro do olho do furacão sempre causa e causará certa hipermetropia.

No meu caso, não duraram uma vida inteira como vemos o apartamento e o descrédito aos sujeitos psicossociais com transtornos mentais em toda uma sociedade até hoje, já que são fadados ao não discurso e a invisibilidade desde séculos anteriores.

Enfim, retornando a história da minha vida... Depois da escola havia as férias. As de julho eram obviamente mais marcantes, pois eram dias bem frios e ficávamos em casa. Cidade pequena tinha o clube no verão e a televisão no inverno.

Instaurava-se assim a boa época da Sessão da Tarde. Confesso que no começo queria mais dar audiência ao palhaço Bozo, mas sendo o meu irmão mais velho, Ricardo, um sujeito, diríamos, um tanto quanto "sugestionável" e com alto poder de convencimento, e dono de um muque certo, não me sobravam alternativas.

No entanto, descobri que era ótimo. Havia o leite com Nescau, pão filão com manteiga e Jerry Lewis. Não tinha nada igual. Cinderelo sem Sapato, O Bagunçeiro Arrumadinho, Professor Aloprado, Errado pra Cachorro com minha cena predileta, a da máquina de escrever invisível. Era o máximo!

⁴ A síndrome de Down (SD) é um distúrbio genético, descrito inicialmente pelo médico inglês John Langdon Down em 1866, condicionado pela presença de um cromossomo 21 adicional nas células de seu portador e ocorre como trissomia livre em cerca de 95% dos casos. (MOREIRA e GUSMÃO, 2002, p. 95)

⁵ De maneira bem abrangente, esquizofrenia é um transtorno que pode apresentar múltiplos sintomas que podem iniciar com perda de energia, humor depressivo, isolamento, comportamento inadequado, negligência com a aparência e higiene pessoal e ir se agravando para alucinações e delírios, transtornos de pensamento e fala, perturbação das emoções e do afeto, déficits cognitivos e aflição. Aprofundando-se no assunto, o transtorno subdivide-se em muitas outras características que tangem principalmente confusões de conteúdo e, sobretudo manias. (SILVA, 2006, p. 265)

Não, não me perguntem sobre a Lassie, eu morria de medo que ela morresse.

Mas podem me perguntar sobre Dean Martin, Steve Martin, Flipper, Ginger Rogers e Fred Astair, Burt Reinholds, Lucille Ball, Charles Bronson, Yul Brynner e de vez em quando de uns astros mais novos, ou até mesmo da Judy Garland em Doroti. Eu os amava. Eu já amava Woody Allen pela Rosa Púrpura do Cairo. Já achava o Elvis, mesmo ciente que morto em 77, o máximo, vivendo aventuras no Hawaí.

Os filmes de amor eram extraordinários, *Houve uma Vez um Verão*. Gostava do branco e preto na tela, gostava das cores quando chegaram, gostava dos sons, dos negros a tocar jazz, dos brancos, das músicas, das loirices de Marilyn, *Heaven, I'm in Heaven!*

E o tempo foi passando e fui ficando adolescente. Adivinhem na casa de quem? Do Marcão, claro! Eu e a irmã dele nos tornamos inseparáveis. Ela é a minha irmã, minha melhor amiga, minha comadre e mãe da minha afilhada Laura. Minha família.

Ali ouvíamos Tom Jobim, João Gilberto, Caetano, Gil, justamente pelo pai dela ser um grande músico e as referências serem exatamente as mesmas da minha casa. Descobriríamos Michelangelo Antonioni, Étore Scolla, Arnaldo Jabor, Hector Babenco, Ênio Morricone, Giuseppe Tornatore (me desculpem, Amparo é uma típica colônia de italianos que comem muito, falam ainda muito mais e muito alto), as mães eram mães de todos e as tias, chamávamos de tias.

Também descobrimos que o Andy Garcia era o homem dos sonhos e o Brad Pitt era um franguinho como o DiCaprio. Foi bagagem que me fez grata e que me trouxe onde estou.

Então, como boa rebelde, fui tentar ser cantora em São Paulo, já que estudei música desde os 05 anos de idade. As ruas do Bexiga e a vida noturna eram esfuziantes.

Obviamente na adolescência, atrevidamente éramos amigos do Marçal Aquino pertencente a uma família numerosa e conhecida em Amparo, esse ainda jornalista do Estadão e não o escritor que é hoje, roteirista de filmes como *O Invasor*, *O Cheiro do Ralo*, *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, *O Escaravelho do Diabo* e por aí vai. E atrevidamente

fomos a rapa do tacho daquilo que foi *A Turma da Rua Quinze*, título de seu primeiro livro pela Série Vagalume. Não havia por onde escapar de tantas influências.

O tempo passou e me casei, por 20 anos de casamento passei por uma carreira boa de 24 anos somando meu período de casamento e anos posteriores como marketing, formada aos 22 anos em Comunicação Social e habilitada em Publicidade e Propaganda pela PUCCAMP e em Marketing pela FGV.

Porém, o discutível da profissão vinha do berço anticapitalista e não me desviava o olhar das margens.

Como tudo que se acaba veio o divórcio, e na recuperação de uma identidade pessoal, profissional, sujeito e mulher a ânsia pelo academicismo. Só assim o incômodo passaria, com a possibilidade de ser professora ou algo socialmente contribuinte. Veio então o desejo da pesquisa que precisava ser descoberta por algum ponto.

A convite do Coordenador comecei a frequentar o Museu da Imagem e do Som de Campinas. Num período de 04 anos de espectadora-aluna passei a cineclubista e curadora de cineclube e sei lá como, a sala de projeção e debate começou a ser "invadida" pelos sujeitos psicossociais os quais já me referi acima.

Ser cineclubista é uma prática um tanto quanto interessante, pois você "estica" uma simples audiência de um filme e após sua exibição discute a obra, faz trocas por diálogo, torna-a humanizada. Já a curadoria ainda vai um pouquinho além, pois você se responsabiliza por escolher o filme a ser exibido e contribui na mediação do debate, o que é ainda mais gratificante.

Ali me dei conta que meus sujeitos psicossociais haviam voltado em outras formas e cores e eu era "eu" de novo. E eles me inspiraram um novo e diferente desejo de pesquisa. Afinal, como não amá-los com suas perguntas cada vez mais sem pé nem cabeça e com todo sentido do mundo? Seus escapes por linhas de fuga deleuzianas e suas danças entre as condições moleculares⁶ e molares⁷ discutidas pelo pensador?

⁶ Conceito de tudo aquilo que é substancial em sua materialidade e mais maleável em todas as suas características, seja estudada nos aspectos físicos, no campo da biologia, química, ou até mesmo nos aspectos morais sob a ótica de Freud. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.67)

Percebi então que eles precisavam falar e que tinham direitos, mas como fazer este exercício e contribuir com isso?

Aos poucos me dei conta que os usuários do museu eram oriundos das unidades de tratamento da saúde pública, geridas pelo Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira, instituição filantrópica sediada no distrito de Sousas em Campinas e existente desde o começo do século XX, que em parceria com o município administra de maneira global Centros de Atenção Psicossocial conhecidos como CAPS, oficinas e Centros de Convivência em Campinas-SP.

O mais interessante é que em meu tempo percorrido de cineclube, entre as muitas sessões de Almodóvar a Woody Allen, entre mim, eles e o antológico responsável pelos curadores, o Prof. Orestes, sabíamos quem eles eram. Percebi que não fazia diferença nenhuma dos outros tantos cineclubistas que frequentavam as sessões. Eles eram nós e nós éramos eles.

Sim, sempre havia algum participante de uma ou outra sessão cineclubista onde eu era curadora e mediadora, que torciam o nariz preconceituoso pela credibilidade dada às opiniões vindas dos usuários dos CAPS. Eles se sentiam bem e nós, em nossa grande maioria também, então nada nos parecia fora da ordem que o sistema gostaria de impôr, e que às vezes mandava seu recado.

Foi no meio de tudo isso que me veio a ideia de buscar a Unicamp onde anos atrás teria sido funcionária eletiva da editora da universidade. Primeiro busquei o Instituto de Artes, sem nenhuma experiência e nem sorte, depois a Faculdade de Educação e a emblemática figura do Prof. Dr. César Ap. Nunes a quem devo acolhimento de bons anos, quase quatro, eu diria.

Com o passar dos semestres, pareceu-me muito desencaixada a questão da Filosofia da Educação, disciplina que frequentei com rigor e aprendi muito, com o cineclubismo como prática de inclusão, por mais que uma das linhas

⁷ Tão logo descobria a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares, Freud já retornava às unidades molares, e reencontrava seus temas familiares, o pai, o pênis, a vagina, a castração... etc. [...] Macro e micromultiplicidades. De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou préconscientes — e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. Os elementos destas últimas multiplicidades são partículas; suas correlações são distâncias; seus movimentos são brownóides; sua quantidade são intensidades, são diferenças de intensidade. [...] (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.39-45)

de pesquisa abarcasse os Direitos Humanos, pois pelo estruturalismo do currículo, não contemplava os estudos do sujeito. Mas não me importava muito, pois os olhos eram voltados diretamente para este viés. Acontece que nesse vai e vem dessas ondas que me levavam e me traziam, o Prof. Alexandre Sônego de Carvalho, Coordenador do MIS Campinas⁸, sempre assoprava nos meus ouvidos a multidisciplinaridade do Limiar⁹. Dizia naquele tom sempre carismático – este é o mestrado perfeito pra você.

Vim a PUC-Campinas¹⁰, me dei uma chance de regressar e ouvidos ao Coordenador. E não é que me deparei com outro lugar? Em 25 anos o pequeno campus deu lugar a uma universidade gigantesca, suntuosa. Invoquei que ali tinha que passar, e de um projeto totalmente disciplinar converti, em solidão e tempo recorde, o mesmo para um interdisciplinar. Muito agarrada a conceitos antigos, passei como sombra em frestas. Nem acreditara que havia ingressado, mas fui, e na figura do meu ingresso a orientação do Prof. Dr. Tarcísio Torres. Tudo bem que eu não entendia nada, mas ele bateu o olho e entendeu absolutamente tudo.

Uma nova porta se abriu, altamente proveitosa e perpassada por muitos campos, dentre as passagens pela psicanálise social nos Interdiscursos da Prof. Eliane Righi, os absolutos e magnânimos (isso preciso falar) três semestres de genialidade da Prof. Luisa Paraguai a quem devo o esforço de me dedicar a entender a minha linguagem, já que era provocativo ter a total noção de que eu precisava alcançá-la de alguma forma e óbvio, as incessantes e satisfatórias discussões sobre Comunicação com o mestre Prof. Zanotti, curso que o título deveria ser “meu fantasma pessoal” ou “meu carma é esse mesmo”. Porque me negava desde a Unicamp a minha vocação em entender os meios de comunicação e não podia acreditar que poderiam ser revistos e me servir tão bem.

No entanto, não abandonei o grupo de estudos da Unicamp, o famoso *Paideia*¹¹, e pela questão dos sujeitos psicossociais com transtornos mentais

⁸ Museu da Imagem e do Som de Campinas.

⁹ Núcleo do mestrado em Linguagens, Mídias e Artes (LiMiAr) do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas.

¹⁰ PUC-Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

¹¹ Grupo de pesquisas em Filosofia da Educação, Epistemologia, Política e Direitos Humanos, do qual sou membro convidado, sediado na Faculdade de Educação/ Unicamp que tem como coordenador o Livre Docente Prof. Dr. César Nunes.

me tornei membro do Instituto Nacional de Pesquisa e Proteção aos Direitos Humanos com meu projeto acolhido pelo Prof. César Augusto Nunes e por tão forte razão, fui diretamente autorizada pelo S.S. Dr. Cândido Ferreira a poder, junto de sua equipe do Centro de Vivência Toninha, realizar a pesquisa de campo, metodologia de pesquisa-ação (culpa do Prof. Zanotti) que encaixou como uma luva no processo. Mas tanta bagagem dentro da PUC-Campinas não haveria se não fosse a aceitação do Prof. Tarcísio a este projeto tão plural, por isso virou aqui entre as salas meu bordão – É! “O Tarça é parça” e “o Zana nas alturas”. E daqui, deste canto que pretendo continuar como despreziosa cineclubista e formadora na área a galgar os passos pouco explorados desse objeto. Só que essa é outra história, entre mim e eles, transtornados e educadores, e quem sabe, na jornada de um doutorado e pela ação política, um sonho de inclusão, eu possa concretizar por mim, por eles, por todos nós!

| | |
|--|-----------|
| Sumário | |
| RESUMO | 17 |
| SUMMARY | 18 |
| INTRODUÇÃO | 19 |
| Estrutura da Dissertação | 28 |
| CAPÍTULO 1. O cineclubismo e o sujeito psicossocial com transtorno mental | 28 |
| CAPÍTULO 2. Proposta de Metodologia: Curadoria, Pesquisa-ação e Entrevista em Profundidade | 29 |
| CAPÍTULO 3. Proposta de curadoria: “Ciclo onírico, afetos e memórias” ... | 29 |
| CAPÍTULO 4. Considerações finais | 30 |
| 1. CAPÍTULO 1. O cineclubismo e o sujeito psicossocial com transtorno mental | 31 |
| 1.1. O que é cineclubismo | 31 |
| 1.2. O encantamento onírico do cineclubismo chega ao Brasil | 36 |
| 1.3. Cineclubismo: estudos de caso sobre autoestima e processo emancipatório | 44 |
| 1.4. As potencialidades do cineclubismo como ferramenta de mediação para a construção de subjetividades | 48 |
| 1.5. Sujeitos psicossociais e seu poder de discurso | 53 |
| 2. CAPÍTULO 2. Proposta de Metodologia: Curadoria, Pesquisa-ação e Entrevista em Profundidade | 56 |
| 2.1. Das considerações da escolha metodológica | 56 |
| 2.1.1. Sobre a curadoria | 56 |
| 2.1.2. Sobre a pesquisa-ação | 58 |
| 2.1.3. Sobre a entrevista em profundidade | 61 |
| 3. CAPÍTULO 3. Proposta de Curadoria | 64 |
| 3.1. “Ciclo: oníricos, afetos e memórias” | 64 |
| 3.1.1. Peixe grande e suas histórias maravilhosas: o onírico consciente e a busca pelo autoconhecimento | 67 |
| 3.1.2. Jojo Rabbit: o imaginário e o real nas descobertas das afecções de amor e inclusão | 73 |
| 3.1.3. O fabuloso destino de Amélie Poulain: memórias, conforto e afetos | 79 |
| 4. CAPÍTULO 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 85 |
| 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 87 |
| 6. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS | 91 |

RESUMO

Diante das percepções e afetamentos potencializadores que as imagens em movimento provocam no sujeito contemporâneo, essa pesquisa propõe ferramentas que possam contribuir para investigar o uso do cineclubismo como possível ação motivadora de atitudes e de movimentos de inclusão cultural da pessoa com transtornos mentais. A pesquisa deseja encontrar formas de interagir e movimentar com os modos de subjetivação na busca de novas tecnologias de si e na tomada de poder por uma “vontade de verdade”. O objetivo é pesquisar o cineclubismo na sua curadoria, exibição e a ação de diálogo/ partilha, a fim de propor uma prática que possa ir além da contemplação tela-espectador, de forma a ser esta uma ferramenta com possibilidades de contribuição para o despertar de afecções emancipatórias dentro de um ambiente público comum a todos. Será proposta uma curadoria específica para este perfil de sujeito psicossocial, além de uma metodologia composta por outras duas distintas, uma de pesquisa-ação para usuários de redes públicas de saúde mental e outra de entrevista em profundidade para um grupo de pesquisa formada por observantes destes usuários, que devem ser profissionais da área de saúde mental, especialistas em cineclubismo e estética do cinema, profissionais com conhecimento em pedagogia e Direitos Humanos. O resultado que se deseja alcançar é a possível contribuição através das potencialidades da prática cineclubista não só como um mero entretenimento de lazer ou cinefilia, mas na mobilização do sujeito, se assim colaborar em conduzi-lo a uma melhoria na interação social e desempenho de seu papel político-emancipatório.

Palavras-chaves: Cineclubismo; Sujeito Psicossocial; Transtorno Mental; Cinema; Inclusão Social; Emancipação.

SUMMARY

In view of the potentializing perceptions and affects that moving images provoke in the contemporary subject, this research proposes tools that can contribute to investigate the use of cinema clubs as a possible motivating action for attitudes and cultural inclusion movements of people with mental disorders. The research wants to find ways to interact and move with the modes of subjectivity in the search for new technologies of self and in the seizure of power by a “will of truth”. The objective is to research the cinema club in its curatorship, exhibition and the action of dialogue / sharing, in order to propose a practice that can go beyond the screen-spectator contemplation, in order to be a tool with possibilities of contribution to the awakening of emancipatory disorders within a public environment common to all. A specific curatorship will be proposed for this psychosocial subject profile, in addition to a methodology composed of two other distinct ones, an action research for users of public mental health networks and another of an in-depth interview for a research group formed by observers of these users, who must be professionals in the mental health field, specialists in cinema and cinema aesthetics, professionals with knowledge in pedagogy and Human Rights. The result that we want to achieve is the possible contribution through the potential of the cinema club practice not only as a mere leisure entertainment or cinema, but in the mobilization of the subject, if so collaborating in leading this to an improvement in the social interaction and performance of a political-emancipatory role.

Keywords: Cinema Club; Psychosocial Subject; Mental Disorder; Cinema; Social Inclusion; Emancipation.

INTRODUÇÃO

O cinema tal como hoje o conhecemos, surge em 1895, em Lyon, na França, pelas mãos dos irmãos Auguste e Louis Lumière, para a sociedade, sua mais recente invenção, o cinematógrafo, com o propósito de entreter e principalmente encantar. É na mesma realidade social da Europa e dos Estados Unidos que o cinema cresce, se desenvolve e adquire importância como primeiro veículo audiovisual.

No Brasil, em 1896 chegam ao Rio de Janeiro os primeiros equipamentos, porém somente em 1898 são filmadas as primeiras tomadas tendo como cenário a Baía de Guanabara. Apesar de já existirem no Rio de Janeiro salas de exibição desde 1897, o cinema toma força a partir de 1907, com a chegada da luz elétrica.

Com o avanço da comunicação de massa, o produto audiovisual traz consigo uma forma de linguagem para com a sociedade e a formatação de seu comportamento. As salas de projeção, *screens*¹² ou *vaudevilles*¹³ europeus (Figura 1), considerados teatros de variedades, com influência francesa em seus figurinos e performances¹⁴. Tinham grande tráfego de espectadores a procura de novidades, de diferentes sensações, assim como nos *nichelodeons*¹⁵ estadunidenses, espaços usados para quem pagasse apenas um níquel pela sua entrada e se divertissem com imagens em movimento. Eles são gradualmente substituídos pelas salas de exibição onde a interação espectador-tela ficam cada vez mais concentradas dentro de espaços físicos, muitas vezes aglomeradas de pé, e assim condutoras

¹² *Screen*: do inglês tela (frequentemente utilizado). *Substantivo feminino plural: screens-telas*.

¹³ *Vaudevilles*, o termo vinha do francês “voz da cidade” (*voix de ville*), [...] eram espaços que renunciaram o cinema, lugares públicos onde a venda de álcool era comum e até mesmo de elixires e remédios, que as pessoas se reuniam para ver curiosidades, espetáculos circenses e encenações de cabaré. Havia *vaudevilles* espalhados por toda a Europa e posteriormente pelos EUA. (Disponível em: <https://www.vintagepri.com.br/2015/12/vaudeville-historia-do-famoso-teatro-de.html>. Acesso: 03/09/2020).

¹⁴ BLOG VINTAGE PRI, Disponível em: <https://www.vintagepri.com.br/2015/12/vaudeville-historia-do-famoso-teatro-de.html>. Acesso: 03/09/2020

¹⁵ *Nicheoldeons* eram as versões estadunidenses dos *vaudevilles*, porém proletariadas onde se consumia o álcool até quando ainda tolerável. Nos EUA eram mais comuns serem apresentadas aberrações como mulheres barbadas e animais de duas cabeças nesses ambientes.

dos pensamentos convenientes e policiados pelos *Hays-Offices*¹⁶ de uma época. O pós-guerra, fundamental responsável pela ascensão do cinema determinista, destaca-se com suas histórias de amor e beijos de final feliz (ADORNO, 2002).



Figura 1. Vaudevilles americanos lugares onde “germinaram” as salas de exibição do cinema. Disponível em: <https://www.vintagepri.com.br/2015/12/vaudeville-historia-do-famoso-teatro-de.html>. Acesso em: 30/09/2020

Porém, o desenvolvimento da mídia diante das tecnologias é considerado por muitos um instrumento de utilidade e passa a adotar outros vieses pelas mãos de estudos psicológicos, pedagógicos, interdisciplinares. Uma ferramenta com potencialidades de uso que não poderia ser desprezada com a chegada da modernidade. É na vida das sociedades onde imperam as modernas condições de produção que ocorre um acúmulo de espetáculos e de tudo o que é vivido até então.

A proposta na perspectiva desta pesquisa é que, a partir das percepções e afecções, o filme como peça de Arte e seu debate possam fazer o

¹⁶ Órgão encarregado da censura cinematográfica. Sua força foi sensivelmente abrandada no fim da presidência Johnson (1969)

espectador vivenciar experiências exibidas e se colocar no lugar da personagem, poder-se-á trabalhar potenciais possíveis de busca de alternativas e visões para a formação do sujeito na contemporaneidade.

Para tal, usaremos bibliografias de Freud (1895) quando no final do séc. XIX, ao avançar para além dos estudos da Psicologia científica e trazer para este campo a noção da introdução à metapsicologia, principalmente ao definir o que é pulsão, toma uma distância que sela a definição de Psicanálise.

A pesquisa visa, assim, buscar aproximações que possam facilitar o uso das potencialidades do sujeito psicossocial com transtornos mentais através da prática cineclubista que une a exibição cinematográfica e a discussão/partilha através do diálogo da obra.

Aqui, o principal é compreendermos que o cineclubismo contribui para a aproximação com outros que o cercam, fazem parte de seu cotidiano, e ainda que este círculo tenha possibilidades de ser ampliado.

É uma proposta de abrir possibilidades para que o mesmo venha a descobrir em si modos de subjetivação voltados para suas potencialidades em processos emancipatórios ou de inclusão social através da prática cultural, para que se sinta estimulado a tomar seu direito como cidadão-político.

Como definição, o cineclubismo é um conceito de interação com a Sétima Arte. Sua vocação pela contemplação e pelo debate sempre procurou promover o despertar das questões humanas.

É preciso entender que numa época como a nossa, com tantas e aceleradas mudanças, com tantas inovações tecnológicas – e especialmente na área do cinema ou audiovisual, ainda questiona-se o que é cineclube(ismo).

Quando os cineclubes surgiram, a palavra clube designava-se exatamente ao espírito associativo e tinha justamente uma conotação democrática, participativa, como os clubes operários ou de imigrantes do começo do século passado. Os cineclubes nasceram, como tantos movimentos culturais, da necessidade que o sujeito tem de construir seus modos de subjetivação em fundações sociais, por sua vez, a partir de Deleuze, produzidas nas torções entre o dentro/ sujeito e o fora/ tessitura social (GARCIA e SILVA, 2011, p. 192).

No Brasil, além de associações com perfis culturais, os cineclubes se mostraram com características crítico-sociais desde seus primórdios em

1928 com o Cine Chaplin e com particular força como resistência a força ditatorial militarista em 1964 (COSTA JÚNIOR, 2015, p.14-20), o que veremos com maiores detalhes mais a frente.

Mais de oitenta anos depois o termo cineclube consagrou-se e designa em todo o mundo uma atividade da qual a comunidade participante tem orgulho. Os cineclubes têm uma história própria, que liga a evolução do seu trabalho às diferentes situações nacionais, culturais e políticas em que se desenvolveram. Surgiram nitidamente em resposta às necessidades que o cinema comercial não atendia, num momento histórico preciso. Assumiram diferentes práticas conforme o desenvolvimento das sociedades em que se instalaram. Mas assumiram uma forma de organização institucional única que os distingue de qualquer outra.

Para começar, e como definição em dicionário, a grosso modo, cineclubes são associações. Hoje se dizem ONGs também, um conceito surgido no âmbito da Organização das Nações Unidas (ONU).

Cineclubes, portanto, são associações, organizações que associam pessoas em torno da atuação com cinema. No entanto, não devem ser definidos apenas por essa definição.

Três características, quando juntas, são exclusivas dos cineclubes, os distinguem de qualquer outra atividade com cinema e, ao mesmo tempo, abrangem uma ampla gama de formas e ações que os cineclubes desenvolveram-nos mais diferentes contextos. Duas delas são muito simples e claras, só se encontram, juntas, num cineclube, e não existe cineclube onde essas características não estiverem presentes. A terceira, menos objetiva, deriva das duas primeiras e pode variar bastante de entidade para entidade, conforme a orientação predominante, mas é o que imprime direção à base organizacional definida pelas outras duas "regras" e o que dá conteúdo e objetivo, atualidade e personalidade ao trabalho do cineclube (MACEDO, 2014, p.5). São elas:

1. O cineclube não deve possuir fins lucrativos.
2. O cineclube deve possuir uma estrutura democrática.
3. O cineclube deve comprometer-se com uma estrutura cultural ou ética.

Essas três leis do cineclube excluem todas as outras formas de atividade com cinema que o senso comum e a ausência de reflexão identificam como cineclubes. Permitem, simultaneamente, que identifiquemos uma mesma longa e coerente herança histórica entre instituições que assumiram as mais diversas formas de organização e de atuação, mas que são cineclubes.

Sendo assim, e por tão ricas características, partimos do pressuposto que o cineclubismo pode ser articulado como ferramenta junto ao processo de inclusão, acolhimento social e de aumento de autonomia.

Observamos nele que potencialidades de práticas sociais enquanto platôs para tentativas de entrelaçamento com a sociedade, ou mesmo de um determinado grupo, já que é este um espaço democrático.

Dar-se-á ao sujeito psicossocial com transtornos mentais aberturas para possibilidades de satisfazer seus desejos pela tomada de emancipação e inclusão através do uso de aparelhos públicos que são de seu direito. Uso de instituições comuns de salvaguarda de Artes - museus, exposições, ONGs, exposições que são disponíveis a todo e qualquer cidadão para o estímulo da produção cultural, instrumento de provocação e discussão.

Com isso, a pesquisa visa contribuir para o (re)conhecimento dos modos de subjetivação que constroem o sujeito e o incluem na sociedade através de instrumentos não tradicionais que até podem ser considerados terapêuticos, mas que deseja-se aqui apresentá-los também como ações sócio-políticas. Questiona-se ainda o alcance da dimensão cultural a sua forma lúdica, sistematizada, através dos filmes a serem exibidos a promover sentidos e significados.

O principal objetivo é verificar a possibilidade de explorar o modo de ver o mundo que é ativado pelo cineclubismo. Se na sociedade moderna tecnológica, o sujeito se constrói também por aquilo que se apresenta em imagens, faz-se então possível o uso positivo de um veículo de massa, significativo no âmbito audiovisual como ferramenta de intervenção no pensamento transformador. Sendo assim, colocamos a seguinte pergunta:

O cineclubismo pode se tornar uma ferramenta para que o sujeito potencialize suas mediações/ construções para um processo de emancipação e/ ou inclusão social?

Queremos assim, compreender se o cineclubismo como ferramenta interativa pode mediar processos emancipatórios dos usuários de redes de saúde mental coletiva.

A pesquisa proposta é de base qualitativa e o método tem ligação direta com a experiência prática que nos levou ao tema de dissertação proposto.

Foi no Museu da Imagem e do Som de Campinas que, como curadora desde o final de 2017, de forma praticamente instintiva e democrática, recebi em sessões todos os tipos de sujeitos psicossociais com transtornos mentais, sendo alguns usuários do sistema público gerido pelo Cândido Ferreira. Informalmente, observei de maneira natural a melhoria comportamental desses frequentadores no decorrer da contemplação do filme enquanto Arte. Em 2018, fiz um ciclo cineclubista sobre o diretor Woody Allen e seus filmes autorais. Em uma ocasião especial nesse período, junto a outros curadores, o MIS Campinas organizou-se uma semana temática sobre Fascismo em diferentes países, trazendo documentários e filmes com diferentes visões. Foi em especial uma curadoria múltipla, onde um de nossos participantes que é também um usuário CAPS participou de todas as exhibições, sendo minha a responsabilidade pela curadoria e mediação do filme “A Última Noite de Boris Gurshenko”, de Allen, um trabalho muito bergmaniano e recheado de pantomimas bem típicas do começo de sua carreira.

Após a exibição, no momento do debate cineclubista, o usuário com possível diagnóstico de esquizofrenia (por ele mesmo declarado) e que em tudo via “personagens extras” falou ter associado a cantora e atriz estadunidense Madonna ao filme. Sua colocação foi levada em consideração e deixou a mim e aos outros participantes muito intrigados. Numa investigação rápida pelo nosso repertório mental, entendemos e coletamos a devolutiva de imediato à referência ao filme Evita, ponto em que percebi que ele fez a livre associação dos outros movimentos fascistas ao peronismo, constatação que nos alegrou e em particular me despertou a pesquisa pela percepção da linguagem e da estética através das sessões de cineclubismo.

Como objetivos específicos, pretende-se compreender melhor a relação do cineclubismo como instrumento de emancipação do sujeito psicossocial, contribuir para os estudos envolvendo a curadoria de filmes voltada a esse

público de interesse; refletir sobre a recepção fílmica do sujeito psicossocial e propor um método de pesquisa para esse fim.

Em termos metodológicos, a pesquisa está proposta a partir de seis partes distintas.

Primeiramente foi realizada a pesquisa bibliográfica a fim de organizar, através da busca em dissertações e teses, temas e livros, documentários e filmes, tudo que for possível e cabível sobre cineclubismo e sua associação aos modos de subjetivação que moldam o sujeito.

Em um segundo momento foi apresentada a proposta de projeto ao Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira e ao Comitê de Ética da PUC-Campinas a fim de cumprir protocolos que protejam validade da pesquisa e os direitos dos pesquisados que são pessoas que se encontram em situação de vulnerabilidade.

Um terceiro passo foi discutir junto à instituição gerida e destinada pelo Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira, a disponibilidade de profissionais da área de saúde mental para agregar a um possível grupo de pesquisa, paralelamente a seleção de usuários-participantes para fazer parte de sessões de cineclube, estes deveriam ser judicialmente independentes podendo assinar termos de concessão de direitos a pesquisadora. Em função da pandemia do Covid-19, a aplicação dessa etapa foi postergada para 2021 e será realizada após a conclusão desse trabalho já defendido.

Num quarto momento, este o foco do projeto, realizamos com minúcia, uma proposta de curadoria em um processo que chamamos de ciclo, onde levamos em consideração a estética lúdica dos filmes, observando a linguagem por imagens, através do uso de takes coloridos e vibrantes, ângulos com símbolos específicos, sequências rápidas com segmentação curta. Do ponto de vista da teoria da psicanálise as afecções relacionadas a cada filme. Foram feitas ainda proposta de modos de exibições, de coletas de informações e formatos metodológicos. Na curadoria objetivamos falar em específico de três filmes por apresentar características diferentes que que apresentem grandes potencialidades para contribuir nos objetivos principais de tomada de direitos de emancipação e inclusão que são direitos de cidadania.

Ao escolher o título *Peixe Grande e suas histórias maravilhosas*, o objetivo é trabalhar do ponto de vista da teoria de Freud (1919) o onírico consciente e como este pode interferir nas potencialidades para um discurso emancipatório; *Jojo Rabbit* carrega em sua narrativa muitas possibilidades de como se lidar com a inclusão e com as afecções, em especial com as questões das descobertas das neuroses infantis, do crescimento e do amor e finalmente, *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2002) faz um importante resgate de memórias e contribui para a valoração das afecções que este tipo de exercício traz, assim como para o amor de convivência, o amor em sociedade e para com o próximo.

Na quinta parte a proposta é de realizar sessões de cineclubismo com a participação dos usuários-participantes no Instituto de Direitos Humanos e se necessário, convocar os membros do grupo de pesquisa para reunião de conclusão final da atividade.

E na sexta e última parte, com o material coletado em mãos, realizar entrevista em profundidade junto aos membros do grupo de pesquisa que apontarão resultados diversos: estética, comportamental, humanista, pedagógico, etc.

Aqui é importante destacarmos que o segundo, terceiro, quinto e sexto passos fazem parte de uma metodologia composta por outras duas distintas: pesquisa-ação (THIOLLENT, 1986) associada a entrevista em profundidade (DUARTE e BARROS, 2006) já que o projeto de pesquisa é de base qualitativa.

Pesquisa-ação é uma metodologia muito próxima das bases práticas do cineclubismo, por isso, propomos que as sessões poderão ser realizadas com usuários das redes públicas de saúde mental do município, no caso, já determinando futuramente o Centro de Convivência Toninha, para uma pesquisa de campo, localizada no Jardim Garcia, na Cidade de Campinas.

Os usuários dessa unidade poderão ser observados e monitorados pela pesquisadora e pelo grupo de pesquisas, assim como suas temáticas variadas. Para os usuários-participantes, o formato será de sessões de cineclubismo com debate aberto, em tempo médio de 30 minutos. Os dados serão coletados em forma de áudio-gravação.

Poderão ser observados comportamentos que apresentem potencialidades, do ponto de vista do processo emancipatório, por um grupo de pesquisa que não interaja com os usuários-participantes e que deve ser formado por profissionais da saúde mental, curadoria de cineclubismo, profissionais de ciências humanas, entre outros, que sofreriam a entrevista em profundidade. A entrevista em profundidade seguirá um roteiro de perguntas baseadas nos trabalhos de Jorge Duarte e Antonio Barros (2006).

As respostas deverão apresentar cunho interpretativo, com interesse na associação e nas relações sociais ali estabelecidas. Os aspectos avaliados serão de inclusão – ex: se aparentam manifestarem emoções variadas ao participarem do grupo de cineclubismo; quais as impressões sobre a atividade; se parecem ter uma dinâmica diferente entre uma sessão e outra; etc., de forma a compreender se os resultados estão se mostrando potencialmente positivos ou inexistentes.

Para este trabalho de pesquisa nos propomos a trazer uma avaliação de um ciclo de curadoria especificamente voltado para o sujeito psicossocial sem com isso ter que focar em algum tipo de transtorno mental, pelo contrário, a ideia foi trazer imagens com potencialidades que os transportem para o onírico, as afecções e o resgate de memórias.

Esperamos como resultado abrir novos espaços para potencialidades que contribuam na tomada de emancipação do sujeito psicossocial com transtornos mentais; para a inclusão desse sujeito de forma a desmistificar sua condição de discurso; para atribuir um novo uso funcional ao cineclubismo que contribua com pesquisas no campo das Ciências Humanas.

Acreditamos que os benefícios serão múltiplos, com considerações que podem vir a contribuir para melhorias nos processos de inclusão, na prestação de serviços socioculturais e ainda, para promover a pluralidade na cidade de Campinas e região enquanto um projeto de abrangência sócio-política.

Estrutura da Dissertação

A dissertação a ser apresentada está composta por uma estrutura dividida em quatro capítulos e assim disposta:

CAPÍTULO 1. O cineclubismo e o sujeito psicossocial com transtorno mental

O primeiro capítulo está subdividido em outras cinco partes. Na primeira procuro discorrer com maior profundidade sobre o nascimento do cineclubismo na Europa e sua trajetória até o Brasil, passando por Canudo, a influência do futurismo e seu apadrinhamento ao cunhar a expressão Sétima Arte. No segundo subcapítulo, pontuo as passagens dentro do Brasil e os nomes de relevância para levar a prática cineclubista adiante em seu trajeto até Campinas, cidade onde (re)conheci a atividade. Esta trajetória tem importância para o entendimento, com clareza, do objeto e de minha posição de fala na dissertação; na terceira parte, mostro a experiência do cineclubismo em outros campos, estudos de caso de situações próximas quando falamos de pessoas em situação de vulnerabilidade, em questões de formação do sujeito, subjetividade, modos de subjetivação expostas ao entendimento e que mesmo em contraponto no âmbito das condições sociais, no caso cárcere *versus* situação de rua, ainda podemos entender fontes de origem e vieses da pesquisa quando estudamos o discurso das minorias. Na quarta parte, busco discorrer em síntese sobre o ponto de ligação que encontrei entre o cineclubismo e as teorias do filósofo Dominique Wolton, procurando demonstrar a relevância da pesquisa para como poderíamos definir cineclubismo, como seria sua utilização como ferramenta de mediação para construir subjetividades e contribuir para o processo de tomada emancipatória do sujeito e na quinta e última parte, falamos do sujeito psicossocial com transtornos mentais, um pouco da trajetória da história da loucura, como ela se deu e como é possível a tomada por esse sujeito através de um discurso sócio-político, seus potenciais para a inclusão social que não lhe é cedida na história e no tempo por um sistema opressor.

CAPÍTULO 2. Proposta de Metodologia: Curadoria, Pesquisa-ação e Entrevista em Profundidade

Nesse capítulo falamos de três metodologias que compõe a pesquisa: a importância de uma curadoria planejada em formato de ciclo, que através de questões como o onírico, as afecções e as memórias, busca encontrar junto ao sujeito psicossocial, afetos que correspondam às suas expectativas, de forma a construírem elos que o aproximem às imagens e assim os façam sentirem parte, ou cúmplices, das histórias, para que depois sintam-se potencialmente aptos a organizarem discursos onde possam narrar suas experiências com o filme exibido em sessão.

A segunda metodologia proposta, essa de campo, será a pesquisa-ação, que por seu perfil, está intimamente ligada ao cineclubismo. De inviável aplicação no momento da atividade, pois a exibição do filme é seguida de debate, porém sua realização não será possível pois estamos em ano pandêmico devido a Covid-19.

A terceira metodologia proposta, a entrevista em profundidade, é feita através de um grupo de pesquisa formado por membros da área de saúde mental, cinema e Direitos Humanos e só poderia acontecer perante as sessões cineclubista, ficando inviável também pela pandemia e se tornando junto com a pesquisa-ação, outra proposta futura.

CAPÍTULO 3. Proposta de curadoria: “Ciclo onírico, afetos e memórias”

Para esse capítulo tivemos o cuidado de escolher três filmes que imprimem delicadezas e fantasias, formando um ciclo que resgatasse o onírico consciente, ou seja, as possibilidades de poder sonhar o melhor pra si; as afecções e o desejo de se sentir incluso; o resgate das memórias como um baú de riquezas emocionais. O primeiro filme escolhido foi *Peixe grande e suas histórias maravilhosas* (BURTON, 2003). Seu protagonista Edward Bloom é a personificação do sujeito que através das histórias maravilhosas que conta ao filho, demonstra que na vida buscou autoconhecimento, amor e leveza pra viver. O segundo título da curadoria, *Jojo Rabbit* (Taika Waititi,

2019) conta a história de um menino de dez anos membro da Juventude Hitleriana que tem como melhor amigo imaginário o Führer que na verdade, também se comporta como uma criança de dez anos com trejeitos de Adolf. Jojo, ao longo de uma história que busca a inclusão, conflita com os sentimentos de pré-adolescente em meio a Segunda Grande Guerra, descobre o primeiro amor, os afetos e seus paradoxos. Entre a tentativa de inserir e a incompreensão das questões humanas, mais difíceis na guerra Jojo tenta entender a mãe, os amigos, a si mesmo e seu papel no mundo. A terceira obra é o filme francês *O fabuloso destino de Amélie Polain* (JEUNET, 2002), nesse filme além do desejo de falarmos de uma obra francesa, berço do cinema, também falamos do valor e do resgate das memórias. Amélie, protagonista, é uma garota meiga e muito introspecta, filha de um pai muito sistemático. Ao achar uma caixinha de memórias de um inquilino antigo sob os azulejos de seu apartamento e devolvê-la secretamente ao dono ela passa a entender a complexidade e o prazer do resgate e da construção de memórias, de se fazer o bem através delas, resgatando afecções, prazer, gozo e novos encantos pela vida que, aliás, se expressão em cores fortes e vivas nessa obra cinematográfica.

CAPÍTULO 4. Considerações finais

Nesse capítulo falamos das potências do cineclubismo e de quanto sua trajetória foi enriquecedora para fortalecer o cinema como Sétima Arte para mundo. Como o cineclubismo pode ser utilizado em novos espaços e como ferramenta mediadora a fim de trazer ao sujeito, novas possibilidades em sua construção. Desejamos que esse trabalho contribua para que outros pesquisadores sintam o mesmo desejo de transformação da prática cineclubista, ou outros exercícios artísticos, em ferramentas mediadoras que possam contribuir para um futuro sócio-político melhor daqueles que nos cercam, nos permeiam e fazem parte do nosso dia a dia direta ou indiretamente.

“Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário.”

(Morin, 1977)

1. CAPÍTULO 1. O cineclubismo e o sujeito psicossocial com transtorno mental

1.1. O que é cineclubismo

Ao falarmos de cineclubismo, acreditamos ser essencial buscar a gênese da prática como o fez e aconselha em seus estudos Ismail Xavier (1978). É importante entendermos que devemos preencher esta linha do tempo que sempre pareceu ser uma lacuna para os estudiosos de cinema de acordo com o autor, tanto da definição de seu surgimento, quanto no conceito do que é Sétima Arte. Para isso, Xavier (1978) se baseia em um autor da modernidade muito ativo em relação à defesa do cinema e em particular do cineclubismo em seu surgimento, o entusiasta das artes e crítico do cinema em seus primórdios, Ricciotto Canudo (Figura 2).



Figura 2. Ricciotto Canudo- foto datada de 1913. Disponível em: <https://medium.com/@eltonwade/a-s%C3%A9tima-arte-2985f9f9f394>. Acesso em: 17/05/2020.

Canudo, um italiano de nascimento, emigrou bastante jovem para a França e logo se envolveu com a estética cinematográfica na Europa e a militância dos grupos de vanguarda. A partir daqui, é necessário contextualizarmos que falamos sobre o início, a era do cinema mudo e em branco e preto, o que lhe atribuía um “ar” onírico. O uso da expressão viria dos estudos de Freud (1900) que em seus escritos de *A interpretação dos sonhos* caminhava paralelamente ao cinema. Arlindo Machado (2007) faz suas observações sobre o onírico através de tais estudos aponta

[...] quando Freud explica um sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra uma história do desejo e dos interditos em relação aos quais aquele se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e a identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórico? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence a psicanálise? O olhar é elemento construtivo da pulsão escópica¹⁷ que atua tanto no sujeito quanto no cinema [...] (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 24, *apud* MACHADO, 2007, p.41)

Se comparado ao cinema atual, ou mesmo visto no ambiente da época, para aquele específico público mais ligado às questões culturais, o formato inspirava certo respeito artístico para o início do chamado período moderno. Em sua trajetória, Canudo (Figura 2) circulou entre figuras consagradas da renovação artística como Apollinaire, Léger, Picasso, entre outros, o que inspirou a seguir esta jornada e o levou a participar de movimentos como o “cerebrismo”¹⁸ e a fundação da revista *Montjoie*¹⁹.

¹⁷ Freud (1996b) definiu como escopofilia a pulsão submeter o outro enquanto objeto a um olhar fixo e curioso.

¹⁸ A expressão cerebrismo deriva do termo cerebrista oriundo das raízes dos estudos médicos em psicopatologia francesa entre 1828 e 1829. Consistia em localizar no cérebro todas as formas e variedades de loucuras e pelos artistas transferidas em criatividade (FALRET, 2010, p. 308).

¹⁹ Em 1913, Ricciotto Canudo ‘escritor italiano de cultura francesa’ fundava a revista *Montjoie* e nela se interrogava sobre a especificidade e a vocação do cinema, que foi o primeiro a chamar de ‘Sétima Arte’ (LYRA, 2002, p.54).

Na atividade crítica cinematográfica desde 1911-1912, entre eles o trabalho de promoção do cinema entre os intelectuais, criou aproximação à figura de Filippo Marinetti, líder do futurismo, embora não haja incidência direta e determinante do movimento na sua orientação rumo ao pensar sobre o cinema como nova arte.

O futurismo foi um movimento artístico e cultural que se iniciou na Itália e teve seu apoio dado pelo líder fascista Benito Mussolini. Apesar de o movimento ser fundado oficialmente em 1919 através do Manifesto Futurista escrito por Marinetti, sua criação teve uma década de antecedência, iniciando em 1909. Suas características principais eram o entusiasmo pela velocidade, pela ciência e pelas descobertas que reverberaram a partir da Segunda Revolução Industrial, sobretudo nas artes plásticas. Tinha uma dinâmica abstração e desmaterialização dos objetos (influência cubista), sobreposição de imagens e traços em busca de representar a ideia de movimento e velocidade²⁰.

No entanto, o que entusiasmava Canudo era mais as questões estéticas e de aproximação à ciência de Marinetti, em muitas vezes se distanciando de conceitos e ações. Tanto que o futurismo influenciou Canudo a criar a Revista *Montjoie* (Figura 3), porém, não completamente já que possuía uma postura eclética, porém confusa, não sendo coeso ou coerente nas suas propostas (XAVIER, 1978).

²⁰ Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/futurismo.htm>, Brasil Escola. Acesso: 01/11/2020



Figura 3. Revista Montjoie, edição 3.
Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Ricciotto_Canudo
Acesso em: 17/05/2020.

Apesar das aparentes incongruências, a importância de Canudo é incontestável para os primórdios do que seria o movimento precursor do cineclubismo e da crítica cinematográfica.

É apontado como iniciador de uma tradição cineclubista por figuras reconhecidamente importantes no meio, tais como Delluc, Epstein, Moussinac e funda *Club de Amis du Septième Art*. E mais, o italiano passa a ter seu nome vinculado ao batismo erudito do cinema reconhecido no sistema de belas-artes, consagrando-se com o nome de Sétima Arte.

Para fazê-lo, Canudo passa a montar um quadro evolutivo de um processo teleológico²¹ orientado em direção ao cinema. Nesse aspecto, a teoria de Canudo é uma narração mítica (XAVIER, 1978).

O autor observa que naquele momento o cinema passa a ter uma posição privilegiada dentro do sistema das artes, pois confirma uma vocação totalizadora da união de ciência e arte espontânea (XAVIER, 1978), unidas a

²¹ Conceito definido por Hegel e posteriormente utilizado amplamente por Marx em *O capital* (...) o fim é o propósito intencional do agente que é a causa do movimento e da transformação da matéria, para torná-la aquilo que ele deseja. O fim não está inscrito no material, mas é comandado de fora, pela causa eficiente (...) atua como uma subjetividade que diante do objeto introduz nele o seu propósito tornando-o meio para seus fins que, por sua vez, serão meios para outros fins até o infinito. (ARAUJO DA SILVA, 2010, p. 84)

uma índole progressista de tal forma que acaba por representar velhos anseios da sociedade:

E o nosso tempo sintetizou, por um impulso divino, múltiplas experiências do homem. E nós fizemos todos os totais da vida prática e da vida sentimental. Casamos a Ciência com a Arte – quero dizer: as descobertas e não os dados da Ciência, e o ideal da Arte – aplicando-as uma a outra para captar e fixar os ritmos da luz. Ou seja – o Cinema.²² (XAVIER, 1978, p.52)

E assim, inspirado no que Canudo passa a considerar uma “elipse sagrada”, onde o movimento do cinema é para ele considerado algo circular, já que sua missão se faz em movimento, já que seu argumento entusiástico é que o homem fez do cinema uma grande experiência estética, depositou o melhor de suas emoções e o mais profundo de sua luta contra a acomodação em relação aos aspectos e as coisas (XAVIER, 1978).

Esta experiência estética é para ele, enriquecedora para uma vida e suas futuras gerações, já que eleva a realidade para além do efêmero, afirmando porque o cinema é o ponto culminante e fechando assim o círculo e seu movimento, possuindo sempre dois pontos focais: a música e a arquitetura. Para uma melhor explicação, nos valemos então das palavras do texto de Pierre Lherminier (1960) que consegue algumas décadas depois, definir aquilo que Canudo explica:

Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição do cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima Arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares – Pintura, Escultura, Poesia E Dança, formaram até aqui o coro hexarrítmico do sonho estético dos

²² Manifesto das Sete Artes, Paris, 28/03/1911. Transcrito em Antônio de Macedo, **A evolução da estética do cinema**, Lisboa: Clube Bibliográfico, Editex, 1959 (Xavier, 1978, pg.52)

séculos.²³ (XAVIER, 1978, p.53 *apud* LHEMINIER, Pierre, 1960 p. 29)

Ou seja, colocando o cinema em tal posição, o cineclubismo passa a valer não apenas como uma segunda parte em que a atividade principal é a análise da obra em sua captura, roteiro, conteúdo, ou até de forma mais ampla, as qualidades de seu autor principal, o diretor; cineclubismo é uma prática que vai muito além desta primeira impressão. Trata-se de uma forma de ampliação da contemplação do filme como Arte, estendido ao campo do dialógico normativo (WOLTON, 1997), porém com o objetivo claro de estimular aqueles que interagem com a película, a busca, sem censura, ou limites de discurso, seu lugar de fala para articular processos de busca de modos de subjetivação, a fim de promover dentro da sociedade um espaço igualitário para a inclusão cultural em conjunto com o exercício de cidadania.

1.2. O encantamento onírico do cineclubismo chega ao Brasil

Foram nos idos de 1917, que se reuniu no Rio de Janeiro, o primeiro grupo de cineclubismo com tal intento e inspirado pelos movimentos que vinham da Europa e em particular da França. O grupo era formado pelas elites e intelectuais da época que frequentavam os Cinemas Íris e Pátria com o objetivo de, após as sessões, reunirem-se na casa de um deles, Álvaro Rocha, que também era colecionador de filmes.

Os percursos de formações dos cineclubes estão diretamente ligados ao ambiente comunicativo da práxis humana. Tal prática estende-se a gerações nestes ambientes de sociabilidade marcados por aprendizados miméticos²⁴ experimentados por meio do consumo simbólico.

Através da História das ações cineclubistas no Brasil, pode-se afirmar que a teia das ações humanas que desenvolveu o Cinema, estruturou ambivalências de sociabilidade, aprendizados e instituições.

²³ Texto encontrado na antologia de Pierre Lherminier, **L'Art du cinema**, Paris: Seghara, 1960, p.29, transcrito do livro póstumo **L'Usine aux images**, que reuniu, em 1927, os textos de Canudo (Xavier, 1978, p.52)

²⁴ Entende-se por aprendizados miméticos (...) persistente raciocínio finalista que reincide em nosso olhar humano nas mais diferentes ocasiões... – é na verdade o resultado de uma concatenação de causas eficientes... (VIEIRA MARTINS, 2010, p. 86)

O marco que solidifica a história do cineclubismo no país foi a fundação do Chaplin-Club, em 13 de junho de 1928, no Rio de Janeiro, sendo os fundadores os mesmos nomes dos primeiros movimentos, que agora de maneira organizada estimulavam a área e suas produções, a partir daí, aceitando outros perfis de associados. Seu objetivo era “o estudo do cinema como uma arte” (artigo 3º dos seus estatutos). Em agosto de 1928 surge a revista *O FAN* (Figura 4), órgão oficial do cineclube que tal qual a principal personagem do artista que tem em homenagem o nome de batismo, Carlitos de Chaplin, trazia consigo a mesma proposta de ser errante, sem trajetos definidos, vinda dos maltrapilhos, de bengalas tortas levadas e trazidas pela força do destino, conforme descrito no exemplar nº 1 (XAVIER, 1978).

As propostas tanto de Canudo e seus seguidores, quanto do Chaplin-Club e seus membros, era a mesma de Charles Chaplin na criação de seus filmes, compactuar na arte implícita na mudez, as linhas de defesa da arte do silêncio do real onírico na arte cinematográfica, a essência da crítica e do debate. O que temos que deixar claro desde Canudo a Chaplin, passando pelo Brasil, como forma de resistência e de preservação a Sétima Arte é que enquanto Carlitos fosse mudo e sua teatralidade e arte se concentrassem na dança dos gestos, prenderia a atenção, se manteria como Arte assim como seu *status quo* continuaria onírico e imaculado.

A amplitude de estratégias para o cinema neste momento da história parece refletir a complexidade do campo cinematográfico. Com 09 exemplares circulados ao longo de 02 anos, *O FAN* (Figura 4) traduzia a percepção do cinema como uma forma de expressão sofisticada e autônoma, concorrendo ainda para a sustentação pública de iniciativas criativas como a do filme *Limite*, dirigido por Mário Peixoto, único mudo produzido no Brasil (XAVIER, 1978, p.207) que fazia parte do primeiro grupo cineclubista junto com Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luis de Almeida Salles, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido. Estes, por sua vez, ensinaram gerações como Vinícius de Moraes, Glauber Rocha, Jean Claude Bernadet, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Helena Ignês, Maria Bethânia, Orlando Senna, Walter Lima Jr., Anselmo Duarte, Othon Bastos, Nelson Pereira dos Santos. Ou seja, o padrão de aprendizado do cineclubismo também acontece pelo gosto intergeracional.



Figura 4. Foto de um exemplar da Revista O FAN. Disponível em: <https://i0.wp.com/revistasdecultura.com/wp-content/uploads/2018/12/FAN-2.jpg?resize=640%2C859&ssl=1>
Acesso em: 12/11/2019

Em São Paulo, o movimento cineclubista passa a acontecer em 1940 pela proposta do núcleo de Filosofia da Universidade de São Paulo, dando seus passos em análises de profundidade mais academicistas e no campo disciplinar filosófico. O cinema passa a ser tomado como um objeto de uma ciência específica e pautado por um método amplo de teorias de linguagens e contextos, valores estéticos sistematizados, que pudessem produzir um novo conhecimento mais “objetivo”.

Ismael Xavier (1978), já como professor em 1971, num momento bem aquecido do rompimento entre as velhas ideologias e as novas ciências, relata os primeiros movimentos das linguagens cinematográficas e cineclubistas tidas como mais ativas nos movimentos estudantis de 1960. Relembremos esta como época do Nouvelle Vague na França e do Cinema Novo de Glauber Rocha no Brasil. (XAVIER,1978)

Cinéfilo das sessões da Sociedade Amigos da Cinemateca da Escola de Comunicações e Artes da USP, desde 1967, obteve influência de professores com fortes inflexões histórico-sociais em reflexões sobre o cinema tais como Jean-Claude Bernadet e Paulo Emílio Salles Gomes, este

último que a partir de 71, passa a ser seu orientador de mestrado que deu origem à literatura onde se baseia grande parte dessa dissertação.

Já em Campinas, o cineclubismo surgiu pelas mãos de um grupo de fotógrafos, cineastas e sonhadores que foram reunidos por Henrique de Oliveira Júnior e Dayz Peixoto Fonseca (ambos, Figura 5) em meados da década de 70.



Figura 5. A esquerda Henrique de Oliveira Jr. e a direita Dayz Peixoto Fonseca, fundadores do MIS. O cineclubista ao centro não estava identificado no acervo. Foto datada de meados de 70. Acervo: MIS Campinas.

O grupo que reuniu materiais e produções que estavam esquecidas em instituições pela cidade, partiu exatamente do tipo de conceito do Rio de Janeiro. A historiadora da cidade então, Dayz Peixoto Fonseca, na década de 70, participou ativamente deste processo, sendo ainda diretora de curtas-metragens. Henrique, o fotógrafo oficial da Prefeitura de Campinas, além de ser responsável pelo serviço de Cinema Educativo que promovia sessões comentadas em locais públicos (Figuras 6 e 7), também estendia seu trabalho a escolas e centros comunitários, espalhando cartazes que promoviam os filmes por toda a cidade.



Figura 6. Cartazes incentivavam o cinema nacional. Imagem datada da década de 80. Acervo: MIS Campinas.



Figura 7. Ou mesmo alternativas ao cinema holywoodiano. Imagem datada da década de 80. Acervo: MIS Campinas.

A criação oficial do MIS Campinas se deu em 1975, via lei municipal 4.576/75 com o espírito de dedicação de Henrique (ainda vivo) e de Dayz; sua primeira sede foi no mezanino do então Teatro do Centro de Convivência, hoje desativado (Figuras 8, 9 e 10).



Figura 8. Entrada da primeira sede do MIS. Imagem datada da década de 70. Acervo: MIS Campinas.



Figura 9. Auditório (parte interna) da primeira sede.
Imagem datada da década de 70.
Acervo: MIS Campinas



Figura 10. Cineclubistas da primeira sede.
Foto datada de meados de 70.
Acervo: MIS Campinas.

Desde 2004, o Museu da Imagem e do Som de Campinas encontra-se no Palácio dos Azulejos, patrimônio de Campinas construído pela nobreza em 1878 (Figura 11). Recebeu diferentes usos e reformas ao longo de sua existência que prejudicou em demasia seu estado de conservação, passando o prédio por muitos projetos de recuperação desde 1990, mas tendo seu mais intenso trabalho nas obras em 2001, na posse do prefeito Antônio Carlos da Costa. O Palácio dos Azulejos é uma obra de destaque no centro de Campinas, um prédio com fachada ornamentada por azulejos portugueses e estátuas em louça branca no topo da fachada, assim como, gradis de ferro trabalhados no balcão do segundo pavimento e na porta de acesso principal.

Internamente, pinturas murais decoram todos os ambientes. Toda essa imponência fez com que em 1964, mais de vinte anos antes de se estabelecer em Campinas um órgão de proteção do patrimônio cultural, fosse aberto um processo para o reconhecimento prédio como patrimônio nacional.



Figura 11. Palácio dos Azulejos.
Imagem datada do início do século XX.
Acervo: MIS Campinas.

Ainda hoje o Palácio é o único bem tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan, em Campinas. A finalidade desse órgão, desde sua criação em 1937, tem sido promover e coordenar o processo de preservação do patrimônio cultural brasileiro para fortalecer identidades, garantir o direito à memória e contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do país.

E com a instalação do MIS Campinas em seu “novo” sítio em 2004, inicia-se uma nova fase de planejamento em relação aos acervos e desenvolvimentos de programas e projetos e fortalecimento de comunicação com o público, desde a entrega do grandioso local ao museu.



Figura 12. Palácio dos Azulejos. 1998.
Foto de Luiz Granzotto. Acervo: MIS Campinas.

Seu espírito libertário e de debate sobrevive após 45 anos, com sua equipe que acolhe cerca de quinze curadores voluntários que cultivam a semente do projeto museológico de preservação, educação e participação social.

Atualmente, o MIS Campinas continua no mesmo local (Figura 12), sendo o último “cinema de rua” da cidade, recebe cerca de 2.000 visitantes por mês e em média 09 sessões cineclubistas.

Desde 1990, vem sendo o Prof. Orestes Toledo (Figura 14), figura antológica do museu que faz questão de manter um espaço aberto e livre para o debate, uma pessoa que se intitula apenas um organizador das sessões que por ele são coordenadas e divulgadas, tendo periodicidade e curadorias específicas a cada campo com diferentes particularidades.

São as sessões fixas que acontecem no Museu da Imagem e do Som de Campinas, e entre as temáticas já propostas no espaço temos:

- Cine Mulher – feminismo;
- Tela Preta – negritude;
- Cineclube Outubro – revolucionário;
- Cineclube Poeira - linguagem estética;
- Cineclube Cachoeira - cinema brasileiro;
- Cineclube História do Cinema – clássicos;
- Cineclube ECCOS - movimento Social;
- Cineclube Resista – ativismo;

- Cineclube Inverte - documentário brasileiro;
- Cine Purpurina - questões LGBT;
- Cine Catavento - prática de cineativismo;
- Cine Prometheus - específico para alunos do curso comunitário pré-vestibular Prometheus - disciplinas variadas (Figuras 13 e 14);
- Ciclos de cinema autoral (Woddy Allen, Pedro Almodóvar, entre outros);
- Além de cursos de cinema como Introdução a História do Cinema, ou Cinema para uso pedagógico, etc.



Figuras 13 e 14. Exibição do filme 13º Emenda na Sessão Cine Prometheus. Primeira foto, alunos do pré-vestibular Prometheus. Segunda foto, ao lado do projetor, Prof. Orestes Toledo. Imagem de 29/09/2019. Foto: Roberta Klink.

1.3. Cineclubismo: estudos de caso sobre autoestima e processo emancipatório

As práticas socioculturais do cineclube viabilizaram a circulação de saberes e fazeres.

Nesse capítulo, diante de uma proposta de uso do cineclube como uma possível ferramenta, ou mesmo um espaço para construção/ mediação de potencialidades de modos de subjetivação do sujeito psicossocial com transtornos mentais, vamos citar dois estudos de caso que demonstram como o uso do cineclubismo pode dar oportunidade de vazão discurso e até uma possível tomada de direito de emancipação por parte deste sujeito.

Para que a leitura se torne mais fluída, chamaremos a partir daqui este tipo de sujeito psicossocial com transtornos mentais apenas de sujeito psicossocial, caso o mesmo esteja fazendo uso de alguma rede pública de saúde mental, apenas de usuário. Tomaremos o devido cuidado de reterritorializá-lo no texto a medida da necessidade, porém o desejo é aproximá-lo sempre de qualquer sujeito psicossocial como um de nós a fim de despatologizá-lo e assim naturalizar o processo emancipatório.

Uma pesquisa que nos dá um exemplar de possibilidades ao cineclubismo é o Projeto Extensionista Cineclube Fênix, implantado na Penitenciária Regional de Campina Grande Raimundo Asfora, conhecido como Serrotão, no estado da Paraíba.

Nesta instituição prisional a Universidade Estadual da Paraíba instalou o Campus Avançado do Serrotão, onde programa diversas atividades educacionais e de saúde. Dentre elas, o cineclube ocupa espaço onde trabalha com Educação para a ressocialização de homens e mulheres que estão privados de liberdade. A Prof^a. Maria Lindaci Gomes de Sousa coordena um projeto que contribui com a extensão denominado *Cineclube Fênix: O cinema como espaço de leitura*. O trabalho analisado foi o de Flávia Sousa (2017), especificamente focado nas mulheres privadas de liberdade a quem ela chamou, e que é comumente chamado, reeducandas.

A ideia da pesquisadora foi poder articular essas mulheres em busca de potencialidades que as levassem a tomada de autoestima e desejo de inclusão social.

Na pesquisa, a autora cita uma importante colocação da obra de Marc Ferro (1992) nas relações do sujeito com a realidade que a sociedade apresenta. Levando em consideração que a subjetividade se faz nas modelações que se dão nas torções dos modos de subjetivação (dentro) com a tessitura social (fora), ou seja, a que se faz através de uma fundação social, aberta e em contínua transformação (GARCIA e SILVA, 2011, p. 192). Ali em cárcere, mesmo em privação da liberdade no sentido físico, e obviamente com apresentação de transtornos mentais pela privação de liberdade, afirmam outra funcionalidade do cinema:

[...] o “cinema” destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo a tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...] A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma outra análise da sociedade. (FERRO, 1992, p.202-203)

O que Ferro (1992) diz é que por mais lúdico que o cinema possa parecer, por mais fantasiosa a película, há um componente social indissolúvel, impossível de se desfazer às compreensões e valores que imperam na sociedade que não podem ser desfeitas através da representação fílmica.

A experiência de uma única sessão cineclubista para este fim com as reeducandas, seguidas de um criterioso questionário feito sobre o filme exibido, demonstrou como as concepções de mundo, sobre o que é estar “fora” e o que estar “dentro”, mudou a partir dali.

A mensagem escolhida foi de reforço positivo, esperança e superação. Embora o filme *Um Sonho Possível* (2009), dirigido por John Lee Hancock Jr., artista estadunidense seja um tanto quanto romantizada, é o relato de um fato já que a história é verídica. Com isso, as reeducandas mostraram em suas falas a motivação para sair dali e começar uma nova vida compreendendo que todos, se assim desejarem, podem ter uma segunda chance. Muitas delas discutiram questões éticas e valores morais necessários para essa vida nova, o que parece ser uma possibilidade de ativação de potencialidades para que possam traçar projetos de vida que contenham fatores como inclusão social.

Em 2015, por uma ideia do secretário de Direitos Humanos, Eduardo Suplicy, articulou-se a exibição de um documentário aos que frequentam a região da “Cracolândia” – o filme “Sabotage: Maestro do Canção”, do diretor Ivan do Vale Ferreira, que conta a história do rapper assassinado em 2003. A ideia de realizar a exibição surgiu após ter assistido o filme no Cine Direitos Humanos (Programa da Prefeitura).

Segundo Suplicy, a sessão transcorreu tranquilamente, contou com a participação do filho mais velho de Sabotage, Anderson, de 22 anos. O filho de Sabotage revelou que o pai costumava orientá-lo e que era além de um artista, era um pai presente em sua vida, participativo e que o levava a escola.



Figura 15. Jornal GGN. Foto: Danilo Ramos.
Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cinema/exibicao-de-sabotage-na-cracolandia-teve-parceria-com-programa-de-bracos-abertos>. Acesso em: 11/05/2020

De acordo com a jornalista Lourdes Nassif (2015), que publicou a matéria “*Exibição de ‘Sabotage’ na cracolândia teve parceria com programa De Braços Abertos*”, o diretor do filme, Ivan 13P, disse acreditar que o documentário pôde influenciar positivamente os frequentadores da região, pois Sabotage passou por situação semelhante a que muitos dos que estavam assistindo ao filme passaram e estiveram ali para dar seu testemunho.

A exibição de cinema fez parte do circuito itinerante CineB, que leva cinema brasileiro para comunidades da capital e região metropolitana, em parceria com Secretaria de Direitos Humanos e o Programa de Braços Abertos. O coordenador do projeto CineB, Cidália Oliveira, demonstrou ter ficado satisfeito pois os participantes não criaram nenhum problema, inclusive fizeram silêncio e assistiram atentos a exibição (Figura 15).

Cineclubes, em certa medida, possibilitam o processo na formação de gostos, opiniões e sistemas classificatórios implementados, em certas filmografias, de tal forma que um dos beneficiários do programa De Braços Abertos contou que deixou de consumir drogas como vinha consumindo, que antes ficava pela rua, mas depois do Programa passou a ter moradia e a vida melhorou bastante. Também elogiou o Programa o diretor executivo do Sindicato dos Bancários de São Paulo, considerou uma intervenção transformadora tratar a carência dessa população não com repressão (NASSIF, 2015).

Diante dos dois exemplos temos a formação de sujeitos em condições sociais antagônicas, sendo que um grupo em cárcere e outro em situação de rua, o que teoricamente não modifica a operacionalização do modo como se dá a formação de suas subjetividades, no entanto, estão em condições diferentes de discurso, do ambiente no qual estão inseridos, na condição social de cada ser, por isso

[...] é ilusão pensarmos num sujeito desvinculado de suas fundações sociais. Somos levados a tais conjecturas devido a um processo de individuação do pensamento, ou seja, um hiato que foi produzido no jogo de saber-poder, articulado nas malhas de um bio-poder que investe e se capitaliza a partir de um corpo individualizado. (GARCIA e SILVA, 2011, p. 192)

Entendemos assim, que o cineclubismo pode apresentar potenciais de mediação de espaços para articular construções de modos de subjetivação. Nos exemplos mostrou potencialidades como ferramenta junto ao processo de inclusão, acolhimento social e emancipação, com a possibilidade de práticas sociais para tentativas de entrelaçamento com a sociedade, ou mesmo de um determinado grupo, já que demonstra ser democrático.

1.4. As potencialidades do cineclubismo como ferramenta de mediação para a construção de subjetividades

Ao longo dessa pesquisa o cineclubismo vem apresentando uma série de potencialidades que nos mostra possibilidades de articulação enquanto uma

ferramenta para o processo emancipatório. Observamos pontos de potências de tomadas de direitos e vontades discursivas junto à contemplação e o debate sobre produção cinematográfica e da formação humanística do sujeito.

Será bastante enriquecedor trazermos aproximações fundamentadas que sejam de utilidade para justificar a escolha do cineclubismo como objeto de estudo, ferramenta ou espaço discursivo.

O filósofo da comunicação Dominique Wolton (1997) e seus estudos aborda a teoria da comunicação como uma ciência interdisciplinar que afirma que são pelo menos 14 disciplinas que entrelaçadas resultam no conceito científico do que vem a ser comunicação somando a essas um arcabouço de valores, interesses, ideias e ideologias. Foi Wolton quem promoveu vários estudos de comunicação e identidade, recebendo na Universidade de Paris 4 o primeiro departamento de estudos da comunicação enquanto ciência. Suas análises serão importantes como viés para nossa pesquisa.

Embora seu trabalho seja mais voltado para o meio de comunicação televisivo, desejamos pelo audiovisual buscar pontes para podermos clarificar que o cineclubismo também pode ocupar duas dimensões distintas: humanista e instrumental.

Humanista já que trabalha com as Ciências Sociais e o sujeito que está inserido nela, seus valores, seus modos de subjetivação que ele classifica como construção, sua identidade diante do exercício da comunicação como ferramenta diária de expressão e partilha.

No cineclubismo é prática o exercício do debate pós-exibição e o que o caracteriza, portanto essa primeira aproximação, onde em comunicação direta e social acontece no diálogo, na fala, na manifestação dos modelos culturais e assim, na comunicação social, que é a práxis.

Já a explicação pelo instrumental se encerra no uso que se faz do cinema como técnica de mediatização (meios), a mecanicidade do telão, do projetor, do meio por onde se faz a exibição, que na questão forma televisiva é bem mais complexa do ponto de vista transmissivo.

Pelas teorias de Wolton (1997) precisamos levar em conta outras duas fontes funcionais: normativa e funcional. Normativa é a prática do partilhar,

conversar, da troca e a funcional está ligada diretamente ao transmissível a receber informações de utilidade, por exemplo.

Por normativa entendermos o ideal de comunicação, isto é, a vontade de intercambiar para compartilhar algo em comum, compreender-se. A palavra “norma” não implica um imperativo, mas sim, um ideal buscado pelo indivíduo. (WOLTON, 1997, p. 32)

Observemos aqui duas questões que parecem iguais, mas que para o filósofo são distintas em algumas de suas características: de um lado o que é normativo e humanista engloba a livre expressão, a fala, o compartilhar e que juntas compõem a comunicação social, de outro o funcional e instrumental, que fazem uso da mídia e de fatores organizacionais (WOLTON, 1997, p.33) o que é potência para que o cineclube exista até mesmo de forma institucionalizada.

Pois bem, com tais conceitos em mãos, podemos elaborar a ideia que o cineclubismo utiliza-se de um fenômeno determinado pelo filósofo como de fenômeno de dupla hélice da comunicação, o qual acontece através de um fluxo contínuo de posições contraditórias, praticamente como uma dialética. Pra um melhor entendimento, teremos que dividir a comunicação em três outros níveis:

A comunicação direta é onde as características são o diálogo e a obediência ao modelo cultural. Nesse campo podemos entender então que os modos de subjetivação assim como as dobras que constituem a subjetividade (DELEUZE e GUATTARI, 1995) são de grande influência para a formação do discurso desse sujeito

Outro elemento para pensar essa noção de subjetividade ampliada, ou seja, que entrelaça o sujeito ao discurso social, e que é pontualmente trabalhado por Foucault, quando ele teoriza sobre as relações de poder. [...] noções de subjetividade e sujeito se enlaçam. (GARCIA e SILVA, 2011, p. 194)

Quanto à comunicação técnica, ou seja, a mediatização, os meios instrumentalizadores o filósofo pensa em duas origens de dimensões, uma a qual ele denomina de direito à comunicação e que é relativo ao modelo

ocidental, onde é mais importante à própria fala numa característica narcísica²⁵ do que o ouvir o outro e a dimensão da democracia de massa onde se observa um desvio para uma lógica de rentabilidade na instrumentalização adaptadas a uma ideia de comunicação de uma sociedade mais complexa, como por exemplo, o exercício do jornalismo.

Por fim, a comunicação social, esta a mais importante para nossa análise, onde se dá a práxis e a tomada do poder de fala.

Sendo assim, entendemos que comunicação normativa tem como princípio compartilhar, compreender-se, característica principal da atividade cineclubista; enquanto a funcional se define por transmissão e difusão. A normativa pode ser direta e social, dependendo de seu contexto e a funcional instrumental. Isso não quer dizer então, que a comunicação normativa ou a funcional cubram especificamente as três áreas, elas podem cobrir duas e não uma terceira, por exemplo, podendo ser uma comunicação direta e não social. De qualquer forma para que o fenômeno de duplo hélice aconteça ela precisa ter duas características, uma normativa e outra funcional, o que acontece no cineclube.

Wolton (1997) afirma que a comunicação em sua funcionalidade, reforça o direito a comunicação e a atividade democrática e que esta última não existiria sem o envolvimento do processo comunicativo, já que tem o poder de associar fatos e valores em um espaço entre o normativo e o funcional que chama de margem de manobra.

Para entendermos melhor as ligações feitas com o cineclubismo citamos um trecho presente em sua obra *Pensar a Comunicação*:

Em primeiro lugar, cada um, sendo praticante da comunicação, sente-se especialista por natureza. A comunicação tem algo em comum com a política: todos se acham competentes. (WOLTON, 1997, p. 38)

Compreendemos que as relações de poder e as contradições entre o real e o ideal são fortes quando se fala de comunicação e principalmente veículos

²⁵ Define o filósofo como característica narcísica quando o problema é menos o diálogo com o outro e mais a simples reivindicação do direito a expressão de forma infinita. (WOLTON, 1997, p.51)

de massa, considerando que o cinema, apesar de portar o filme como Arte, foi o primeiro meio desta natureza por definição.

Embora predomine sobre a comunicação uma visão instrumentalista, e especificamente na dimensão funcional, os interesses que estão por trás dos meios de massa e do capital, o cinema como ferramenta de contemplação das imagens, a tela, a sala escura, como condicionantes serão úteis para o movimento que realiza a prática cineclubista.

Do ponto de vista Estético e da análise do conteúdo imagético, o cinema tem em seus roteiros, mesmo que os mais flexíveis culturalmente, mesmo aqueles que buscam passar alguma mensagem mais profunda, a determinante mecanicidade de formação e condução do pensamento do ser, uma afirmação oriunda da filosofia frankfurtiana de Adorno (1995), porém que pode ser mais bem trabalhada através de resultados de pesquisa, em conceitos de remanejamento do pensamento crítico, se assim for o caso.

A comunicação funcional pode ter definições amplas já que possui duas origens que abrem caminho às práticas fundamentais, quando passada para o uso da normativa, que seria a atividade cineclubista logo após a exibição. O direito a comunicação, aqui a busca narcisista por se expressar, ou seja, por ser ouvido, pela posição de fala; e a prática da democracia de massa que mesmo devendo portar seu papel normativo essencial, acaba sendo impactada por desvios para instrumentalização com a possibilidade de ser re-encaminhada ao seu eixo de origem no tema-debate.

A partir das percepções e afecções, acreditamos que o filme e seu debate podem potencializar o espectador a vivenciar as experiências exibidas e se colocar no lugar dos personagens, inclusive sendo essa uma teoria de regressão freudiana.

Dessa forma, a questão é refletir cineclubismo como ferramenta/ espaço mediador para construção de modos de subjetivação/ subjetividades do sujeito psicossocial a fim de motivá-lo a tomadas do direito pelo lugar de fala, por atitudes e emancipação ou inclusão social. Uma proposta secundária seria a de acolhimento não obrigatoriamente em instituições terapêuticas como redes públicas de saúde mental, mas espaços públicos disponíveis, em instituições comuns de salvaguarda de Artes - museus, exposições, exposições para o estímulo da produção cultural, ONGs,

instrumentos de provocação e discussão, e assim, inclusão de pessoas consideradas com transtornos mentais.

Em afirmação, fazemos uso dos conceitos como: se na sociedade moderna tecnológica, o sujeito se constrói também por aquilo que se apresenta em imagens (DELEUZE e GUATTARI, 1995), então nos parece ser possível o uso positivo de um veículo de massa, altamente significativo no âmbito audiovisual como ferramenta de intervenção no pensamento transformador.

1.5. Sujeitos psicossociais e seu poder de discurso

É evidente que há uma necessidade de colaboração para o processo inclusivo na vida em sociedade, ainda mais ao levarmos em conta a história da civilização no ato de marginalizar constantemente o sujeito psicossocial.

De acordo com Foucault (1972), em sua obra *A História da Loucura na Idade Clássica*, foi por volta de 1627 que se extinguiram os últimos leprosários da Europa dando espaço ao considerado como vazio. Apagada a lepra da memória, essas estruturas permaneceram. Foram assim, destinados os leprosários aos pobres, vagabundos, presidiários, mães solteiras e “cabeças alienadas”. Todos encarcerados no mesmo ambiente assumiram o papel de abandono que era dado aos leprosos. Na exclusão, a sociedade alimentada e apoiada pela igreja cristã medieval, instituição com a firme crença na purificação das desonras a Deus, transformou os leprosários em centros de exclusão, lugares de abandono de uma doença marcada pela falta da retidão e fé, tanto para aqueles que os excluem, mas espaço também reconhecido pelo próprio excluído (FOUCAULT, 1972).

Com sentido novo e uma cultura diferente, as formas subsistiram e em essência essa forma maior que é a exclusão social, foi justificada moralmente pela reintegração espiritual, pelo princípio da salvação cristã.

É importante ressaltar que, ao longo deste processo, as primeiras transformações nos hospitais medievais, os bolsões de leprosos que expurgavam seus pecados, surgiram com o acolhimento dos pacientes de doenças venéreas. Não foi, portanto, uma passagem direta da lepra à loucura, mas um abandono que teve seu processo em uma dolorosa jornada histórica.

Com o formato de internamento do século XVII, a doença venérea se isolou em tal medida em seu contexto médico, que se integrou ao lado da loucura, de mãos dadas no mesmo espaço de exclusão. É nessa instância que surge a real herdeira da lepra que deve ser buscada como um fenômeno complexo que a medicina demora a dar-se conta. O fenômeno era a loucura. De tão mística, muitas vezes a loucura chegava a ser vista como o fim, temida até mesmo como parceira da morte. Outros chegavam a acreditar que certos tipos de loucura estavam relacionados a previsões desarticuladas sobre o futuro (FOUCAULT, 1970).

A loucura, que ficou dois séculos em condição latente para que esse novo medo suscitasse consigo reações de divisão, exclusão, purificação em um novo ciclo. É dessa triste história, que a cultura de exclusão aos invisíveis se tornou ampla na humanidade, que criou os chamados manicômios e que perdura até hoje no inconsciente coletivo fazendo com que os ditos “normais”, aqueles que correspondem com aquilo que o sistema espera como resposta, continuem a se posicionar em estado de marginalização ou mesmo de “compaixão” perante os sujeitos com transtornos mentais.

A crença no cineclubismo, portanto, diante da loucura, pode potencializar o processo de contribuição e reforços da autoestima deste sujeito abjeto, já que projeta na tela outras visões de mundo e estimula o debate sobre si mesmo.

No âmago da Filosofia podemos nos suportar na afirmação atribuída a Sócrates, na qual o homem é a medida do ser e que sua busca do conhecimento para o autoconhecimento deve se basear no amor analisado pelo prisma filosófico, que nada tem a ver com o amor burguês ou constituído nas raízes clericais cristãs e no romantismo.

Entende-se então que dentro dessas formas classificadoras, ao colocar essa pessoa em posição de sujeito “invisível” e marginal, esse sujeito psicossocial que não faz parte da história do pensamento, não tendo a possibilidade de posição de fala, já que seu discurso não vem acompanhado do saber, não terá poder marcado, como nunca houve então, ao longo de sua existência secular.

Analisa Foucault (1970), em sua obra *A Ordem do Discurso* que toda instituição responde ao desejo do discurso, a vontade de verdade da seguinte maneira:

[...] estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma; e que, é de nós, e só nós que lhe advém. (FOUCAULT, 1970, p. 07)

Ora, se assim o sistema sempre se impôs, o filósofo mostra que esta se coloca como uma “sociedade do discurso” cuja função é conservar ou produzir em interesse próprio, discursos que possam circular em espaços fechados, ou seja, uma sociedade criadora das narrativas, do poder da fala, de “castas”.

Para ele, toda doutrina questiona enunciados, cria dogmas a partir do sujeito que fala, na medida em que é um sinal, uma manifestação, um instrumento de pertença, a elite, a parte dominante no discurso, determina classe, status social, raça, nacionalidade, interesse de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação.

Enquanto o discurso sendo um instrumento, e uma parte dominante da sociedade em conclusão, que o dominou e domina, isto não quer dizer que suas regras são as regras ditas como verdadeiras.

O sujeito psicossocial, dentro dessa análise filosófica-social, pode possuir então condições de assumir sua posição de fala, afinal, ele foi afastado delas pelo discurso canônico cristão e pelas elites aristocráticas no começo da tomada do conhecimento do que seria loucura, sendo marginalizado e associado aos isolados, leprosos e criminosos (FOUCAULT, 1972).

Dessa forma, os sujeitos psicossociais podem ser estimulados a serem cidadãos de luta, que dentro de suas verdades conseguirão reconhecer seus direitos na ordem social e considerar seus próprios processos de quebra de paradigmas, através das afecções que recebem e outros encontros que possam vir a experimentar (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

“Usa o método científico: provando várias vezes chegarás à verdade.”

(Marco Túlio Cicerón, 106-43 aC)

2. CAPÍTULO 2. Proposta de Metodologia: Curadoria, Pesquisa e Entrevista em Profundidade.

2.1. *Das considerações da escolha metodológica*

2.1.1. *Sobre a curadoria*

Para este trabalho, consideraremos a curadoria o ponto de partida e enfoque da metodologia e dessa proposta. Isso porque o cinema é uma arte que lida e tem profunda conexão com o imaginário, tanto para quem o produz, quanto para quem o contempla.

Existe um ponto interessante a se observar na origem da história do Cinema em que a mesma coincide com a origem da história da Psicanálise, já que o termo foi cunhado em 1896 por Freud, um ano após a apresentação do cinematógrafo ao mundo pelos irmãos Lumière.

Este momento também marca, para a teoria do cinema, o início da chamada “segunda semiologia”.

Sendo considerada como primeira semiologia aquela de orientação linguística, a partir desta marca da história, a linguagem passa a se deslocar e tornar-se uma matriz conceitual preferencial à medida que produz “efeitos subjetivos” através do dispositivo cinematográfico (Stam, 2000, p.182).

Para tal afirmação, Robert Stam (2000) baseia-se no pioneirismo dos estudos do sociólogo, psicólogo e cineasta Edgar Morin (1958) que em sua obra *O cinema ou o homem imaginário* que o espectador não assiste simplesmente a um filme, mas o vive em uma intensidade neurótica como forma de regressão socialmente aprovada. Para Morin (1958) o espectador projeta desejos, experimenta emoções poderosas e chega mesmo a criar devoções como a um culto.

Ainda na psicanálise como fonte de argumentações claras e vivas para direcionar uma curadoria com potencialidades, mesmo que subjetivas em nossos apontamentos, consideremos os estudos que permeiam meados da

década de 70, quando são mais abordados os conceitos lacanianos como o estágio do espelho, imaginário e simbólico. Esse período tem um importante viés a ser citado já que aqui aparecem muitos estudos e inflexões sobre voyeurismo, escopofilia e fetichismo, época rica em produções de títulos cinematográficos.

Para o cinema, a escopofilia é elemento essencial da sedução pela arte, pois ela parte do princípio essencial da “necessidade” de ver.

Freud (1919) definiu como escopofilia a pulsão de submeter o outro enquanto objeto a um olhar fixo e curioso. Para ele, tal pulsão era proveniente de processos de excitações do corpo levadas ao psiquismo. Haveria de se compreender o olho como uma zona erógena e o ato de olhar como um prazer do órgão mesmo que este não estivesse presente ativamente no ato sexual ou que a imagem submetida aos olhos não seja obrigatoriamente erótica. É que a necessidade escópica prevê uma satisfação final, tal qual ao gozo no final do ato sexual, para que o ciclo se complete.

Já para Aumont (1993), a pulsão escópica é um caso geral da pulsão que aciona a necessidade de ver, não como uma das grandes pulsões primárias ou fundamentais, mas que está acompanhada de uma pulsão oral mais relacionada à necessidade de nutrição animal, uma característica do psiquismo humano, porém de uma pulsão que se guia mais na medida de outras pulsões do que pelo instinto.

Sendo assim, a definição para ele de pulsão escópica

[...] compõe-se de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), enfim, um objeto. Este último, a fonte pelo qual o meio alcança seu objetivo, foi identificado por Jacques Lacan como o olhar. Compreende-se que este conceito de pulsão escópica, implicando a necessidade de ver e o desejo de olhar, tenha encontrado implicação no domínio das imagens. (AUMONT, 1993, p. 125)

Dentro dessa compreensão de que o olhar pode “alimentar”, introjetar e que o cinema usa dessa pulsão como fonte elementar, a curadoria no cineclubismo passa a ocupar uma parte significativa no auxílio dessa busca

por potencialidades de poder emancipatório, inclusivo e o curador(es) papel de destaque na proposta de pesquisa.

Aqui, observamos, a ideia de trabalhar dois vieses, o imaginário que como Morin (1958) afirmou, está ligado à experimentação e a projeção na pulsão escópica como um “alimentar dos desejos” a pouco definida.

Utilizando-se dessas duas qualidades como elementos componentes, selecionamos três obras bastante lúdicas, com roteiros ricos e que mostram narrativas cheias de fantasias em sua linguagem, porém não ‘fantasiosas’, o que podem apresentar-se, enquanto propostas linguísticas de segunda semiologia (STAM, 2000), fontes de incentivo para possíveis ações de estímulo emancipatório ou de incentivo a inclusão sociocultural do sujeito psicossocial com transtornos mentais, abrindo espaço para que a sua posição de discurso se torne mais facilitada dentro do sistema vigente.

Os filmes selecionados foram *Peixe grande e suas histórias maravilhosas* (BURTON, 2003), *Jojo Rabbit* (WAITITI, 2019) e *O fabuloso destino de Amélie Polain* (JEUNET, 2001).

2.1.2. Sobre a pesquisa-ação

Acreditamos que não há pesquisa em cineclubismo sem interação, pois é da natureza da atividade o ato de interagir e para interagir é necessária a presença do usuário-participante; este exercício interação/ intervenção remete os atores a um fluxo contínuo e este fluxo encaixa-se exatamente na pesquisa-ação.

Outras características também muito peculiares atribuídas ao cineclubismo, e que são fatores determinantes além da parte intensa de troca, é a condição de se conseguir obter uma micro-população homogênea em suas principais particularidades e vivências cotidianas, dando a este tipo de pesquisa um perfil qualitativo viável de resultados contundentes. Também há o fato de que o cineclubismo, enquanto uma associação de pessoas causa um fenômeno provocativo bastante típico do método que é fazer refletir, agir e voltar à reflexão de forma fluída, fator muito apontado na obra de seu principal estudioso, Michel Thiollent (2018).

Para esta pesquisa propomos fazer a pesquisa-ação fora de uma unidade terapêutica, no caso o Instituto Nacional de Pesquisa e Promoção aos Direitos Humanos. A escolha do ambiente se deu pela sua totalidade democrática, neutralidade e por sua postura com a sociedade como ONG inclusiva e de política de acolhimento. O Instituto Nacional de Pesquisa e Promoção aos Direitos Humanos é ligado ao Grupo de Pesquisas Paidéia/Filosofia da Educação, pertencente à Faculdade de Educação/ Unicamp. A instituição dirigida pelo Prof. César Augusto Nunes tem relações diretas e participantes com a Universidade de Coimbra pela linha de pesquisas em Direitos Humanos.

Do outro lado, temos usuários-participantes vindos da instituição Centro de Convivência e Cooperativa Toninha, localizada no Jardim Garcia em Campinas e gerida pelo Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira, uma instituição filantrópica referência para a Região Metropolitana de Campinas do ponto de vista da saúde mental. Localizada no distrito de Sousas, o Cândido Ferreira teve sua fundação em 1924. É gestora de serviços com bases comunitárias proporcionando, além do tratamento, a inclusão social dos usuários de saúde mental e com seu pioneirismo institucional foi participante do movimento da Reforma Psiquiátrica, na inovação das suas práticas de cuidado.

Atualmente, o Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira atende cerca de 7.000 usuários/mês contando com a colaboração de aproximadamente 900 funcionários que atuam em unidades de atendimento para crianças, adolescentes e adultos, distribuídas em todo município de Campinas, tais como Centros de Atenção Psicossocial que são Serviços de Saúde de caráter aberto e comunitário constituído por equipe multiprofissional e que atua sob a ótica interdisciplinar e realiza prioritariamente atendimento às pessoas com sofrimento ou transtorno mental, incluindo aquelas com necessidades decorrentes do uso de álcool e outras drogas, em sua área territorial, seja em situações de crise ou nos processos de reabilitação psicossocial e são substitutivos ao modelo asilar. O Cândido Ferreira oferece atendimento em três tipos de CAPS:

- CAPS III - cuida de adultos com transtornos mentais graves com funcionamento 24hs
- CAPS AD - cuida de adultos com uso problemático e álcool e outras drogas
- CAPS IJ - cuida de crianças e adolescentes em transtornos mentais graves, dependência de álcool e outras drogas.

Todos os serviços fazem parte do SUS (Sistema Único de Saúde) e são gratuitos. As equipes são compostas por médicos psiquiatras, psicólogos, terapeutas ocupacionais, fonoaudiólogos, enfermeiros, técnicos de enfermagem, monitores, farmacêuticos, assistentes administrativos, auxiliares de higiene, vigia, e gerente da unidade. Nos CAPS IJ observa-se a presença de médicos pediatras.

Há ainda os CECOs que são os Centros de Convivência como é o caso do Toninha com que propomos parceria na pesquisa, além do Rosa dos Ventos, Casa dos Sonhos, Portal das Artes, Espaço das Vilas. Outros serviços são o Consultório na Rua que atende pessoas em vulnerabilidade em situação de rua; a Inclusão no Trabalho através do Armazém, das Oficinas, do NOT- Núcleo das Oficinas de Trabalho; e os Serviços Residenciais Terapêuticos (SRT) que são moradias destinadas a pessoas com transtorno mental em processo de desinstitucionalização, egressas de internação psiquiátrica de longa permanência. Dentre os incontáveis projetos culturais os de maiores destaques são: Rádio Maluco Beleza, Jornal Candura, Coletivo do Esporte, Coletivo da Música, Coletivo dos Encontros nas Arte, Museu Vivo Cândido Escola²⁶.

A pesquisa conta ainda com o apoio do Museu da Imagem e do Som de Campinas, que participa do grupo de pesquisa através de seu coordenador, Prof. Alexandre Cônego de Carvalho, somado a dois profissionais da saúde indicados pelo Centro de Convivência Toninha e um profissional INPPDH, fazendo assim a composição necessária para a realização da entrevista em profundidade.

O Museu da Imagem e do Som de Campinas é uma importante instituição cultural da cidade.

²⁶ Disponível em: <https://candido.org.br/portal/>. Acesso em 11/11/2020.

A pesquisadora seria responsável pela gestão dos campos, assim como pela intervenção cineclubista, exigências da metodologia.

Na metodologia de pesquisa ação a proposta é aplicar três sessões de cineclube dos filmes citados na curadoria - *Peixe grande e suas histórias maravilhosas* (BURTON, 2003), *Jojo Rabbit* (WAITITI, 2019) e *O fabuloso destino de Amélie Polain* (JEUNET, 2001).

As sessões de cineclubismo sofreriam coletas de dados através de gravação por áudio apenas; posteriormente entrevistas qualitativas ao grupo de pesquisa formado serão executadas e ao final elaboração de relatório conclusivo através de análise das entrevistas em profundidade.

O intento era de realizar o processo de pesquisa, por isso toda a documentação se encontra regularizada e válida por seis meses a partir de 01 de setembro de 2020, com possibilidade de prorrogação por mais seis meses junto ao Comitê de Ética da PUC-Campinas. O processo levou dezoito meses de trabalho e não pode ser executado devido a pandemia para não expor nenhum dos envolvidos no processo, principalmente as pessoas em condições de vulnerabilidade. Obedecemos até aqui todos os procedimentos de segurança na pandemia determinados pelo Estado de São Paulo e acreditamos poder realizar futuramente tais metodologias a fim de complementar essa pesquisa em forma de artigo ou algum outro tipo de publicação científica.

2.1.3. Sobre a entrevista em profundidade

A entrevista em profundidade é um método proposto que conjugado a pesquisa-ação tem o intuito de extrair as respostas com maiores potenciais para a base de análise final da pesquisa.

De acordo com Duarte e Barros (2006) a entrevista em profundidade permite identificar problemas, micro interações, obter juízos de valor, interpretações, caracterizar a riqueza de um tema, caracterizar fenômenos em abrangência limitada. A ideia seria que o grupo de pesquisa formado por dois profissionais da área de saúde mental e indicados pelo Centro de Convivência Toninha, um profissional do Museu da Imagem e do Som e Campinas e um membro do Instituto Nacional de Pesquisa e Promoção dos

Direitos Humanos conseguiriam alcançar as potencialidades que se observam nesse método.

A proposta é que após observarem as três sessões cineclubistas - cientes que o cineclube se faz pela exibição seguida do debate livre - respondam a um roteiro, de cunho exploratório e aberto, através de entrevista com gravação em áudio-gravação, que pode ter a seguinte sequência:

- Nome/ Idade/ Ocupação
- Avaliação do Entrevistado sobre a Curadoria:
 - Qual sua opinião sobre o filme *Peixe grande e suas histórias maravilhosas*?
 - Qual sua opinião sobre o filme *Jojo Rabbit*?
 - Qual sua opinião sobre o filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*?
- Algum tipo de manifestação emocional te chamou a atenção durante as exibições?
- O que mais te chamou a atenção no comportamento dos participantes na primeira sessão?
- Percebeu quaisquer diferenças entre a primeira e a segunda sessão?
- Percebeu quaisquer diferenças entre segunda e a terceira sessão?
- Avaliação do Entrevistado sobre o debate cineclubista:
 - Qual sua opinião sobre o debate cineclubista em relação ao filme *Peixe grande e suas histórias maravilhosas*?
 - Qual sua opinião sobre o debate cineclubista *Jojo Rabbit*?
 - Qual sua opinião sobre o debate cineclubista *O fabuloso destino de Amélie Poulain*?
- Em algum desses debates notou a presença de sentimentos de emancipação?
- Notou se o participante demonstrou sentimentos de inclusão social?
- Notou algum tipo de diferença de uma sessão de cineclubismo para outra no sentido emancipatório, inclusivo ou de memória?
- Os participantes demonstraram interesse pela atividade no decorrer do processo?

- Acredita que o processo se mostrou com potencialidades positivas para a integração dos usuários entre si e com o meio onde se encontravam?

Para que uma entrevista nesse nível dê subsídios para resultados potencialmente bons, é importante que o roteiro siga uma trajetória com questões abertas, porém pré-estabelecida para que comece ampla e aos poucos migre para um ponto estreito. Assim, no decorrer o entrevistado se sentirá a vontade com sua fala e se abrirá de maneira a resgatar o melhor de sua memória, trazendo a tona fatos importantes para a análise dos resultados (DUARTE e BARROS, 2006, p. 73-74).

A entrevista em profundidade passa a finalizar o trabalho de pesquisa em campo o que geraria, por fim, uma análise de dados.

Não se curem além da conta. Gente curada demais é gente chata. Todo mundo tem um pouco de loucura. Vou lhes fazer um pedido: Vivam a imaginação, pois ela é a nossa realidade mais profunda. Felizmente, eu nunca convivi com pessoas ajuizadas.

(Nise da Silveira)

3. CAPÍTULO 3. Proposta de Curadoria

3.1. “Ciclo: oníricos, afetos e memórias”.

Para esta proposta concentramo-nos na curadoria como foco para buscar potencialidades do sujeito, das subjetividades e dos modos de subjetivação, temas localizados dentro dos campos que trafegam a Psicologia e as Ciências Humanas.

No entanto, tendo o cinema o mesmo período de desenvolvimento em sua linha histórica da Psicanálise e feito Sigmund Freud uso das reações do mesmo para seus estudos, assim como no decorrer da história da teoria do cinema, muitos autores, de Edgar Morin, Bergson, Robert Stam, Jacques Aumont a Ismail Xavier, também tendo feito uso das teorias de Freud, torna-se importante utilizá-lo como chave de acesso aos conceitos que nos levaram a escolher os três filmes a serem analisados.

A verdade é que por mais que se considere a Psicanálise uma parte, mesmo que muito significativa, do amplo campo que é a Psicologia e que se compreenda que a Filosofia francesa de Felix Guattari, Gilles Deleuze e Michel Foucault possam explicar com maior amplitude o que vem a ser sujeito, subjetividade e modos de subjetivação, em cinema, inclusive Deleuze que é uma referência nos estudos de imagem, todos os estudiosos, sempre, de alguma forma, acabam por se apoiar em Freud.

Enfim, tendo em vista tais implicações, começemos pelo sujeito, assim como define Deleuze (2001), não nos é mais um sujeito dado, ele é um sujeito constituído nos encontros e nos agenciamentos, e que nos replica algo que vem da Psicanálise e dos estudos de Freud, onde a afirmação passa a ser de que o sujeito não se faz apenas por suas internalizações, mas também

por aquilo que observa do Outro, sendo tão simbólica a significação desse “o” que é necessária sua escrita em maiúscula.

Apesar dessa questão da alteridade do sujeito, a estudiosa Mansano (2009), observa pelos estudos de Guattari & Rolnik (1996), igualmente importantes de se compreender, é que a subjetividade se modela nas torções dos modos de subjetivação (dentro) com a tessitura social (fora)²⁷, ou seja, a que se faz através de uma fundação social, aberta e em contínua transformação

[...] produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva. [...] os múltiplos componentes de subjetividade difundem-se como fluxos que percorrem o meio social, dando-lhe movimento. (MANSANO, Sonia, 2009, p. 111)

Para Foucault (1985) os modos de subjetivação podem se organizar de várias formas, através das lutas, de uma posição política e mesmo do “cuidado de si”

[...] uma arte da existência que gravita em torno da questão de si mesmo, de sua própria dependência e independência, de sua forma universal e do vínculo que se pode e deve estabelecer com os outros, dos procedimentos pelos quais se exerce seu controle sobre si próprio e da maneira pela qual se pode estabelecer a plena soberania sobre si. (FOUCAULT, 1985, p. 234 *apud* MANSANO, Sonia, 2009, p. 113)

Sendo assim, para falarmos dos três filmes escolhidos para a curadoria é importante que modos de subjetivação, subjetividade e sujeito fiquem claros para que tenhamos em mente o objetivo final que desejamos buscar como potencialidade para o cineclubismo: compreender se esta pode ser uma ferramenta provocativa para que o sujeito psicossocial.

²⁷ GARCIA e SILVA, 2011, p. 192.

Para que a considere estimulante como prática para a tomada de seus direitos de inclusão social/cultural através de buscas e atitudes emancipatórias.

Aqui entenderemos por sujeito psicossocial todo sujeito social, rompendo assim a barreira imposta pelo sistema nas práxis jurídicas, médicas, institucionais, policiais, políticas.

Relembremos que aos escolher os títulos levamos em consideração do ponto de vista da imagem a estética lúdica dos filmes, observando a linguagem por imagens, através do uso de takes coloridos e vibrantes, ângulos com símbolos específicos, sequências rápidas com segmentação curta. Do ponto de vista da teoria da psicanálise as afecções relacionadas a cada filme. O objetivo é trabalhar do ponto de vista da teoria de Freud (1919) o onírico consciente e como este pode interferir nas potencialidades para um discurso emancipatório; possibilidades de como se lidar com a inclusão e com as afecções, resgate de memórias e contribui para a valoração das afecções, assim como para o amor de convivência, o amor em sociedade e para com o próximo. Observamos que em experiências anteriores por essa pesquisadora, nenhum dos sujeitos psicossociais teve problemas com legendas, sendo a proposta preservar tal método de exibição para que o cineclubista tenha contato integral com a prática, a linguagem da obra, sua origem e a interpretação na íntegra dos personagens que compõem a obra.

3.1.1. Peixe grande e suas histórias maravilhosas: o onírico consciente e a busca pelo autoconhecimento

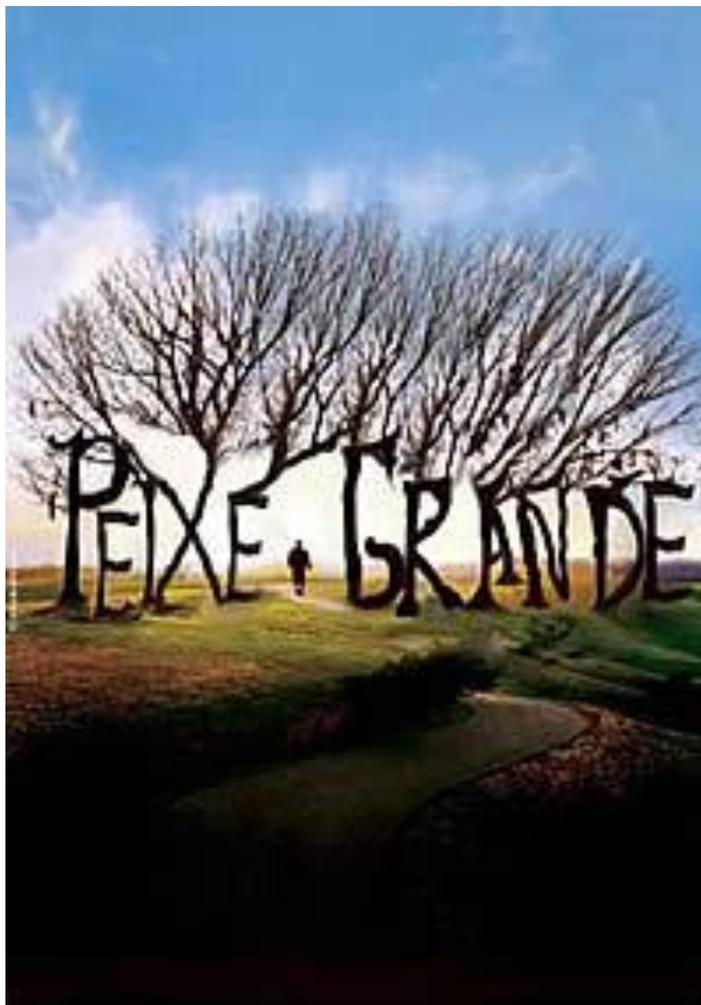


Figura 16: Cartaz do filme: Peixe Grande e suas Histórias Maravilhosas, 2003, Tim Burton, Colúmbia Pictures, EUA. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/ipeixe-grandej>. Acesso em 18/10/2020

Tim Burton (2003) é autor dessa obra fílmica que foge muito a sua assinatura de trabalho como Diretor de Arte, além de diretor cinematográfico.

O filme repleto de simbolismos, cor e luz (Figura 16) narra a história de Edward Bloom (Albert Finney) e sua relação cheia de atritos derivada da rejeição por parte do filho Will (Billy Crudup).

Will mora em Paris com a esposa grávida e recebe notícias do pai severamente doente através da mãe que se porta como mediadora da relação que já vem se deteriorando nos últimos anos.

O pai quando criança parecia aos olhos de Will um homem extraordinário com histórias fantásticas sobre coisas extraordinárias como anões, irmãs siamesas, gigantes, lobisomens, tempos de guerra. Porém Will cresce e é dominado pela necessidade de saber a verdade sobre o pai e as histórias fantásticas passam a parecer fantasiosas, trazendo-lhe suspeitas de um passado oculto nada bom, acreditava que fossem camuflagens da veracidade de sua vida.

No entanto, Edward tem orgulho das suas histórias e acredita serem irrelevantes quaisquer alterações, pois nada escondem e são belas como são. O mais interessante é que Will é um escritor e insistir na verdade por parte do pai passa a ser paradoxal diante do seu perfil e daquilo que o formou como sujeito.

A possibilidade tão grande desse incômodo talvez parta de um cruzamento que o roteiro mostra de uma troca de papéis, uma “dança” apresentada ao longo da vida pai e filho. Enquanto a vida de Edward se esvai pela doença e Will está prestes a ocupar um novo papel ao lado da mãe, já que é filho único, também está prestes a ser pai, fazendo do filme uma espécie de espaço onde referências na interação familiar se cruzem na abordagem de novos papéis para o mesmo eu, no caso, o de Will.

Peixe Grande, portanto parece apresentar esse poder de dar aos olhos essa condição anterior narrada pela pulsão escópica, definida por Aumont (1993), de alimentar aquilo que a narrativa propõe.

Veremos ao longo dessa narrativa o que também pode ser entendido à luz da Psicanálise e da Filosofia que compreende a formação do sujeito como o onírico consciente.

Aquilo que pertencia ao campo do inconsciente nos sonhos, até então interpretado pelos estudos freudianos, ganha uma nova percepção a partir de novos estudos onde os sonhos transitam para o consciente e ganham a realidade do imaginário podendo submergir para além dos limites criativos artísticos, científicos, de pensamentos, onde ocorrem como em fluxo nem sempre contínuo quanto à forma, mas em estreita

conexão com conteúdos inconscientes e representações de ordem pré-consciente²⁸ (LEITE, 1997).

Talvez por isso, o filme seja uma junção de lindos contos sobre a vida de Bloom, porque é de Tim Burton essa característica onírica que prende à tela e que não por acaso faz com que Bloom signifique no idioma inglês “florescer”, “desabrochar”, bem simbólico para alguém que desabrocha em cada história que conta.

A obra é permeada de simbolismos, por isso escolhemos alguns deles para ilustrar seus significados e a relação com os possíveis processos emancipatórios.

O primeiro é a comparação que Edward se faz desde muito jovem com uma espécie de peixe (o jovem Edward nesse período é interpretado por Ewan McGregor). Edward afirma que este peixe sempre adapta seu tamanho ao ambiente em que se encontra e que só poderá se tornar grande, se reconhecer, auto afirmar-se, conquistar espaços maiores, assim como o tal peixe precisa migrar do aquário para uma lagoa para poder conquistar um novo tamanho.

Porém, conquistar novos espaços pode ser difícil e, sobretudo assustador, já que o peixe se dispõe a aventurar-se rumo ao desconhecido. Contudo, reconhecer que o peixe cresce em novos ambientes é reconhecer as próprias limitações.

Outra simbologia é do olho que Edward encara e onde antevê sua morte. Essa é uma parte muito interessante da história, além da relação com a questão da pulsão escópica (AUMONT, 1993), podemos colocar como um viés a questão da fragilidade dos olhos de um texto muito significativo de Freud (1917-1919) para a Psicanálise, *O Estranho Familiar*. Nesse texto que em fragmentos baseia-se no conto de E.T.A. Hoffmann, *O Homem de Areia* para falar sobre questões importantes da estranheza que experimenta o psiquismo humano, a pulsão de morte²⁹ é uma delas

²⁸ LEITE, Therezinha. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641997000200014. Acesso em 23/10/2020.

²⁹ Pulsão de morte é algo que nos causa estranheza e atração, que não nos colocamos nela, [...] medo primitivo diante da morte seja, em nós, ainda muito poderoso e que esteja pronto para se expressar, assim que algo venha a seu encontro. (FREUD, 1917-19, p. 89)

abordada e vivida como primeiro contato do menino Nataniel, personagem principal do conto.

Voltando a Edward Bloom, ele vê no olho da bruxa a sua morte e a ressignificação de seu destino diante da vida que irá traçar para si, a aceita driblando obstáculos ao afirmar a si mesmo: “Eu não morrerei assim”, sendo para ele a morte uma condição a se encarar, enfrentamento de um medo inerente a todos para que dele não se apodere.

Ashton é a cidade onde nasceu Edward, na verdade é o seu primeiro aquário, seu conformismo e zona de conforto, mais um simbolismo. Seu objetivo é sair de Ashton e seguir rumo a Espectro. Aqui, não por acaso a cidade chama-se Espectro que quer dizer aparições, fantasmas, fantasias do imaginário e o que ele faz é quase se transferir para outra zona de conforto, já que o local é reconhecido por ser a “cidade dos que não usam sapatos”.



Figura 17. Edward Bloom (Ewan MacGregor) chega a cidade de Espectro.
<https://cinemacao.com/2012/08/29/critica-peixe-grande-e-suas-incriveis-historias/>.
Acesso em 18/10/2020.

A imagem (Figura 17) mostra uma cidade simples, pequena e deserta que remete a duas estranhezas familiares, uma a de voltar a algo conhecido, definida por Freud (1917-19) como repetição, outra a do “maligno”, daquilo que está oculto quase como fantasmagórico ou uma

loucura, ambas as características provenientes de sua teoria estão justamente em repetir-se inconscientemente algo e que podem levar a neurose, mas que Edward prontamente se desvencilha, pois isso o impedirá de ser um peixe maior.

A forte presença do anel no filme está ligada ao peixe, isso porque o objeto está ligado à ação de fisgar. Espectro é um lugar de aparições enganosas, como o peixe que é confundido no rio por uma mulher. O anel é então o anzol de Edward que para alcançar seu objetivo necessita fugir de anzóis que o pesque.

Há nisso a simbologia do desejo de encontrar uma mulher para si, uma parceira de jornada, mas que pode ser fonte limitadora de seu crescimento se não for a mulher certa para o final certo ou para o final que ele se propuser; e o qual ele de alguma forma, em algum momento se sujeitará por escolha própria.

E apesar de tudo Edward deixa Espectro descalço, sem seu conforto e em uma “zona de pânico”, pois para ele mais importante é enfrentar seus medos e se tornar maior em suas histórias.



Figura 18: No desejo, Edward Bloom se deixa fisgar e encontra o amor.
https://br.pinterest.com/pin/619385754971701521/?autologin=true&nic_v2=1a6QQtgHw.
Acesso em 18//10/2020.

Edward Bloom na realidade sabia o tempo todo que em algum momento o peixe iria ter uma parada em seu crescimento, acharia um lugar onde se

limitaria por um tempo, pois seu desejo maior afluaria ao encontrar o amor. Um amor (Figura 18) representado na ideia de imagens coloridas e na representatividade de uma estética vibrante entre flores e narrativas de uma vida inteira para se crescer mais lentamente, porém sem promessas de parar.

Dentro deste mágico enredo, o que Will não esperava é que seu pai, ao pedir no final da jornada que seu filho simbolicamente o carregasse para a água, se tornaria nas mãos dele o “peixe grande”, Bloom finalmente liberta-se do corpo doente para a vida, transcende o limite.

E assim, Will, no memorial de Edward presencia o desfilar dos amigos de seu pai numa história viva que passa a testemunhar as histórias lúdicas contadas não no intento de camuflar, mas apenas de tornar mais leve seu processo de autoconhecimento diante de uma trajetória bela, porém com grandes obstáculos.

3.1.2. *Jojo Rabbit: o imaginário e o real nas descobertas das afecções de amor e inclusão*

O filme do neozelandês Taika Waititi (2019) tem seu roteiro adaptado do romance *O céu que nos oprime* da escritora Christine Leunens. Poderia ser mais um no hall dos pastelões, se não andasse no fio da navalha de um tema tão delicado como o nazismo. Acompanhado de obras como *O grande ditador*³⁰(CHAPLIN, 1940) e *Primavera para Hitler*³¹(BROOKS, 1967), a obra conta a vida de Johannes Betzler (Roman Griffin David), um garoto de dez anos, participante do movimento Juventude Hitleriana, fortemente influenciado pelo discurso nazista nos tempos áureos do início do Reich na Segunda Guerra Mundial, numa cidadezinha alemã.

O filme é uma paródia sarcástica do que seria Hitler (Taika Waititi) como amigo imaginário de um menino frágil (Figura 19) em longas e próximas

³⁰ Filme estrelado e dirigido por Charlie Chaplin em 1940 onde ele interpreta Adenoid Hynkel com o intuito de satirizar Adolf Hitler e o nazismo. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-grande-ditador/>. Acesso em 24/10/ 2020.

³¹ Filme de comédia dirigido por Mel Brooks em 1967 onde produtores encabeçam uma peça teatral satírica ao nazismo com a intenção de fadá-la ao fracasso em um plano mirabolante para levantarem fundos.

conversas com o Führer que mais aparenta outra criança de dez anos com os trejeitos autoritários de Adolf Hitler.



Figura 19. Jojo Rabbit e seu amigo imaginário Adolf. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/804525920921365761/>. Acesso em 24/10/2020

Johannes, também chamado pelos próximos de Jojo enfrenta a ausência do pai que supostamente se encontra em batalha nos fronts da Itália, da convivência com sua misteriosa mãe Rosie (Scarlet Johansson) que sigilosamente sábia se opõe ao regime imposto e trabalha para a resistência, tendo em seus porões uma garota judia acolhida ao melhor

estilo Anne Frank³² e de uma rotina com pessoas que o motivam de tal forma que passa seus dias quase que integralmente uniformizado como um soldadinho do poderoso exército nazista.

O apelido de Rabbit vem do acampamento comandado pelo oficial, capitão Klenzendorf (Sam Rockwell) com dedicada ajuda de seu assistente Finkler (Alfie Allen) e do treinamento que Fraulein Rham (Rebel Wilson). É no acampamento onde soldados serão forjados e meninas criadas para dar a luz a soldados arianos à nação alemã que Jojo se depara com meninos mais velhos em início da adolescência que o pressionam a matar um coelho para que possa provar seus “instintos”.

Jojo não consegue matar o coelho (Figura 20) e além de não fazê-lo ainda tenta estimulá-lo a fugir em frente seus colegas e seus algozes que o executam sumariamente dando-o em seguida o apelido de Jojo Rabbit, tão “fofinho”, bobo e fácil de ser pego quanto o coelhinho.



Figura 20. Pressionado a matar o coelho Jojo não atende a ordem dos meninos mais velhos. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/835277062126958773/>. Acesso: 24/ 10/ 2020.

Presenciamos primeiramente uma visão clara de uma missão impossível para uma criança de dez anos, mesmo que em si porte neuroses de primeira

³² O filme *O diário de Anne Frank* conta a história verídica da judia Anne Frank que dá nome ao título, perseguida pelo Holocausto, que tem sua família dizimada. Foi sucesso na literatura, teatro sendo sua estréia no cinema em 1959, pelas mãos do diretor George Stevens de obras como *Assim Caminha a Humanidade* e *Os Brutos Também Amam*.

infância e em segundo mais uma aproximação do cinema com a Psicanálise ao retratar na imagem o conflito do eu comum aos períodos de guerra (FREUD, 1919).

Ambas as teorias são analisadas por Freud (1919) em sua obra, e se agregada ao conceito da pulsão de morte³³, teremos um complexo engendramento de questões que dão aproximação do filme ao contato com real do modo de subjetivação, feito por essa passagem de teias e ramificações na ordem do imaginário por onde Jojo transita durante sua narrativa, esse processo rizomático³⁴ (DELEUZE e GUATTARI,1995) a que a obra se propõe.

Quanto ao conflito do eu diante da guerra, Freud (1919) o faz quando analisa o eu-pacífico que existe e se encontra em tempos de paz, na medida em como este eu é transformado durante tempos de conflito pelo eu-guerreiro e que se faz em um duplo³⁵, criando uma forma parasita dentro e fora de si como definições de dobras para Foucault (2006).

Na medida em que se diferenciam das neuroses comuns do tempo de paz por certas peculiaridades, as neuroses de guerra devem ser compreendidas como neuroses traumáticas que foram possibilitadas ou favorecidas por um conflito do Eu. A contribuição de Karl Abraham traz boas indicações acerca desse conflito do Eu; também os autores ingleses e americanos citados por Jones o perceberam. Ele se dá entre o velho Eu pacífico e o novo Eu guerreiro dos soldados, e torna-se agudo assim que o Eu-de-paz enxerga o enorme perigo de vida que lhe trazem as audácias de seu parasítico sócia recém-formado. (FREUD, 1919, p. 291-292)

³³ *Ibidem* 22

³⁴ Expressão que vem da botânica, de rizoma, nesse caso exemplifica [...] por não atingir a *máquina abstrata* que opera a conexão de uma língua com os conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, com agenciamentos coletivos de enunciação, com toda uma micropolítica do campo social. Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 14-15).

³⁵ A definição de duplo pode ser explicada por um dos textos mais populares da teoria da psicanálise *O estranho familiar* onde se afirma que o psiquismo humano faz o uso da criação de duplo tendo como uma de suas características, por exemplo, o “drible” da morte, da finitude, sendo este um meio de defesa (FREUD, 1917-19).

O filme passa a ter um segundo momento num desenrolar inclusivo e próximo a uma realidade emocional quando Jojo descobre que em suas paredes (ou ali uma espécie de anexo da casa) a judia Elsa Korr (Thomasin McKenzie), uma sensação nova que lhe causa “borboletas no estômago” (Figura 21), estética de imagem poética que ilustra com maestria, em nossa



Figura 21. Ao se dar conta de que Elsa é uma jovem atraente Jojo tem borboleta no estômago. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/804525920925440932/>. Acesso: 24/10/2020

visão sentimento suposto como de amor, ou aflição de pulsão relacionada a sexualidade, ou de pulsão escópica³⁶ mas que é ilustrada tão bem na imagem.

Entre a descoberta da jovem em casa; de saber que acolher um judeu trata-se de um crime hediondo na Alemanha nazista; de que sua mãe, a quem tanto admira e a quem sempre fita os pés (Figura 22) pode vir a ser uma traidora; de estar ciente que a mãe corre um grave risco; de ser injustamente acusado de um antipatriotismo; das questões entre sua “amizade” com Hitler em seu mundo imaginário e quanto aquilo afetava sua relação; da “monstruosidade fantasmagórica” dos judeus que no acampamento eram descritos como demônios, metade peixes e metade humanos, que comiam carne, e o quanto tudo aquilo era atordoante.



Figura 22. Jojo reconhece os sapatos da mãe. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/804525920923814893/>. Acesso em 24/10/2020.

³⁶ *Ibidem* p. 55

Nada parecia corresponder tanto assim à realidade. Era um trânsito entre o real e o imaginário de uma criança de dez anos que beirava o insuportável. Sendo assim, e o como o cinema dá saltos no tempo e nas angústias de Jojo através da imagem, supomos que as cenas fazem essas emendas de referência do “cair no real” quando sequencia os pontos para onde ele olha e o faz descobrir a cada *frame*³⁷ que com Elsa existem coisas novas na vida, que há outras questões além do “orgulho alemão” na guerra, que meninos crescem, que seria um ato heroico burlar a investigação pelos nazistas pela mãe que pertencia à resistência, que em um dado momento ele teria que tolerar a dor da descoberta de supetão de sua execução em praça pública (Figura 22) ao reconhecer seus pés, e que o amor venceria com suas docilidades, como sua mãe sempre tentava mostrar.

Waititi conseguiu recobrir nessa película, que conta um trecho turvo da História da humanidade, lindas visões (Figura 20) e picos de sons estéticos. Um filme cheio de pontos trágicos alcançou cores intensas, assim fez Waititi também com músicas dos Beatles para criar “coloridos” em sensacionais desfechos a cada cena (MARANON, 2020).

3.1.3. O fabuloso destino de Amélie Poulain: memórias, conforto e afetos.

A escolha do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (JEUNET, Jean-Pierre, 2002) tem duas características marcantes para essa curadoria que vão além dos elementos principais necessários para que um filme prenda e traduza como necessidade a pulsão escópica³⁸ de seu espectador. O filme é também uma jornada sobre memórias, força motriz de muitas afecções que podem apresentar possibilidades de potência com relação a modos de subjetivação que estimulem atitudes emancipatórias ou mesmo inclusivas, além de ser um filme em língua francesa, o que pode ser bastante estimulante para os ouvidos e carregar um arcabouço de experiências cinematográficas por parte de quem o produz, sendo a França o berço da invenção, da cultura cinematográfica e da atividade cineclubista no mundo.

³⁷ *Frame*, do inglês quadro.

³⁸ *Ibdem* p. 55

O cinema é uma ferramenta que obteve naturalmente com suas características audiovisuais, a capacidade de cristalizar memórias, já que imagens são capturas que mais nos aproximam do real e nesse caso contam também com fatores como tempo e movimento. Essa característica do cinema permite com mais exatidão arquivar, resguardar e condensar a experiência da memória seja esta constitutiva ou subjetiva diante daquilo que acreditamos como verdades (FARIAS et al, 2010, p. 2).

Amélie (Audrey Tautou) é uma jovem garçonete que leva seus dias de forma tão simples quanto é marcado no filme o dia de seu nascimento, um dia bonito e singelo como a imagem de um flutuar de copos sobre uma toalha ao vento, uma forma que o diretor encontrou pra mostrar que há beleza nos pequenos detalhes da vida³⁹ (CAMPOS, 2016).

A intenção do trabalho de fotografia de Bruno Delbonnel (Figura 23) é com precisão retratar com singeleza a personalidade de uma Amélie, tímida e ao mesmo tempo amorosa, realizando em seu trabalho um forte contraste de



Figura 23. O doce olhar de Amélie Poulain e seu sorriso contido. Disponível em: <https://cinemeando.wordpress.com/2011/08/30/o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain-2001/>. Acesso em: 25/10/2020

cores predominantes e vibrantes como o vermelho em contraste com tons mais acinzentados ou pastéis.

³⁹Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain/>. Acesso em 24/10/2020.

A filha de um médico sistemático e uma professora é contida e avessa ao contato social, sonhadora e amorosa ajuda a todos que cruzam sua vida. O interessante em Amélie é ser uma figura de compaixão e transbordamento de amor, o que pode provocar uma interação confortável entre o espectador e a obra sendo esta uma afecção de experiência positiva. Embora Amélie não veja muito sentido em sua vida em Monmartre, bairro tradicional cultural parisiense onde vive com seu gato, passa por um processo de pequenas coincidências logo após a morte de Lady Di que a conduz a acreditar que pequenos gestos de benevolência que mudarão a sua vida.

A questão da memória vem como uma surpresa (Figura 24), quando Amélie descobre atrás dos azulejos de seu banheiro uma caixa de memórias do antigo morador e a devolve a seu dono. Para que não seja identificada e não deixe de entregar as memórias à Dominique Bretodeau (*Maurice Bénicho*), ela faz um mapa onde ele possa encontrar seus pertences de infância, contudo sem identificá-la. No entanto, a surpresa de Amélie fica por conta de presenciar Dominique se deparar com suas memórias e o quão são significativos os afetos de sua infância.

Num parênteses ao texto e fazendo uma referência que não pode se deixar passar da imagem, observamos na Figura 24 a forma como Jeunet e Delbonnel encontraram para narrar as memórias de forma estética com uso com intenso do amarelo⁴⁰ (CAMPOS, 2016), porém não há sépia sobre a pele da personagem que se mantém clara, apenas no plano de fundo.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain/>. Acesso em 24/10/2020.



Figura 24. A curiosidade em compreender qual será a importância da memória. Disponível em: <http://celula-diariodopesquisador.blogspot.com/2015/11/o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain.html>. Acesso em 25/10/2020

Essa é a magia do cinema, um dentro que se põe fora através da imagem em movimento, resgata a afecção que estava contida e que pode ser compactada para ser exposta em outro espaço-tempo. O que para Deleuze (1997) não é o aberto, mas o pensamento que se põe fora como possibilidade ou até mesmo como a impossibilidade de pensar como pensamento, já que o filósofo coloca que forçar um pensamento a um tempo cronológico, tira do cinema uma característica para o qual não foi feito. O cinema já não é feito para ser visto ou pensado como um todo, mas “o que força o pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que poderia ser pensado” (DELEUZE, 1997, p. 224).

Amélie também questiona as memórias que o pai não criou pra si e a pouca importância que ele às dá.

Inconscientemente usa como questionamento as memórias de Dominique encontradas no banheiro, enquanto o pai displicente arruma seu jardim questiona: *“Diga-me, papai, se encontrasse alguma coisa que tivesse sido*

preciosa na infância, como é que você ficaria? Feliz, triste, nostálgico?” (Figura 25) Seu pai, sem entender do que se tratava e continuando a mexer no jardim, responde para filha que o anão em que estava mexendo não fazia parte da sua infância.

Esta é uma nova oportunidade onde Amélie passa a criar outra condição; sequestra o anão de jardim e o manda através de outras pessoas a viajar pela Europa, mandando cartões-postais de todos os pontos turísticos para criar memórias vívidas e identitárias que rompem o tempo-espaço e cunham o prazer, um prazer de conhecimentos e descobertas.



Figura 25. Amélie discute com o pai o que poderiam ser os valores da memória. Disponível em: <https://jfolharegional.com.br/mostra.asp?noticias=38486>. Acesso 25/10/2020

Mais uma vez recorremos ao texto *O Estranho familiar*, Freud que fala da pulsão de vida, da pulsão de morte, gozo, prazer, das repetições que presenciamos ou que reproduzimos, dos olhos como zonas delicadas e vulneráveis, da castração, dos recalques, da loucura, das alucinações, do estranhamento do órgão genital feminino, sendo cerca de dez características de *O Estranho Familiar* que compõem esses estudos da teoria da Psicanálise que coloca também ser autômato como parte dela.

O anão (Figura 25) pode ser interpretado como uma estranheza familiar (FREUD, 1917-19), o inanimado, com um pai aparentemente desprovido de afeições e prazeres. Para despertar sua curiosidade, Amélie o coloca perto

da vida, nesse caso curiosamente dando-o vida, pulsão de vida, para estimular no pai qual seria o prazer de se criar memórias. De viver, ser livre, sem amarras para criar laços e lembranças, mostrar que ao contrário da morte, aquele anão que causa estranheza está condenado a conhecer o mundo por outros prismas, pelas cores vivas dos tons de vermelho, amarelo, verde impressos na tela, que dão a tudo o tom de amor e de autoconhecimento que Amélie procura para si e para todos.

4. CAPÍTULO 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa pesquisa esperamos trazer um novo olhar sobre o cineclubismo.

A prática que é pouco conhecida pelos frequentadores de cinema e até pelos mais ferrenhos cinéfilos pode se apresentar um arcabouço de novas possibilidades para que sujeitos psicossociais com transtornos mentais experimentem novas propostas de espaços onde tenham oportunidades de mediar e/ou construir modos de subjetivação que estimulem seus desejos por tomadas de diretos enquanto cidadãos de um contexto sócio-político.

Buscamos mostrar que o cineclubismo foi desde os primórdios do cinema, no início do século XX, não só uma atividade de lazer e inclusão cultural, mas um exercício de debate que resistiu ao tempo e passou por gerações contribuindo para formação de grupos sociais que participaram ativamente da formação social da história da humanidade, trazendo para nosso país formas de aprendizado e resistência que persistiram por décadas.

Contudo e apesar do advento da televisão, a prática cineclubista não morreu, e ao longo da sua história vem se recriando e articulando novos espaços dentro de cárceres, em locais marginais nas ruas, em museus. Comprova que o filósofo da comunicação Dominique Wolton (1997) poderia até não ter tido tempo oportuno para desvendar o cineclubismo, mas que teve grande habilidade em compreender que o sujeito necessita do narcísico para se expressar ao infinito e do funcional para democratizar a comunicação em escala de massa.

O cineclube faz com que o normativo e o funcional que parecem espécies de definições contrárias entrem em um movimento de hélice, para que assim possamos desfrutar de uma prática que pode ser potencialmente prazerosa e ao mesmo tempo ativista para este sujeito psicossocial e seu discurso.

Dentro desse movimento ainda contamos com a curadoria como uma delicada análise de tudo aquilo que pode ser feito em um ciclo de exposições para se contribuir para com o debate que possa estimular este sujeito ao discurso, oportunidade rara de ser aprofundada no meio.

Trazer o onírico ao consciente, submergir as afecções, resgatar as memórias parecem ser as melhores possibilidades para oferecer confiança

ao sujeito que fará parte dessa tessitura social para desenvolver suas subjetividades ao fazer parte das práticas cineclubistas.

Por fim, acreditamos que as possíveis outras duas combinações metodológicas mais coerente para encontrar respostas próximas às conclusivas a este trabalho seriam a pesquisa-ação associada à entrevista em profundidade por serem propostas bem próximas à dinâmica que a prática cineclubista possui.

Esperamos com este trabalho dar ao cineclubismo possíveis potencialidades para uma funcionalidade sociopolítica mais inclusiva; onde o sujeito psicossocial inicie suas próprias práticas inclusivas em movimentos que possam até ser de iniciativa dos órgãos de saúde mental, ou ainda de instituições culturais, porém que seu processo faça com que esse sujeito tome posse de sua potência emancipatória de tal forma que participe espontaneamente das atividades oferecidas pela cidade e não obrigatoriamente oferecidas a ele ou destinadas a seu grupo.

Que esse trabalho possa contribuir com futuras visões de curadorias e novas metodologias de pesquisa, tornando nossa sociedade mais inclusiva e acolhedora, através da arte do cineclubismo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BADUY, Renato Staevie; CARVALHO Paulo Roberto de e PASSINI, Pedro Mestre. Cinema e Psicologia: Dos Processos de Subjetivação na Contemporaneidade. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.20, n.3 p.389-398, jul./set. 2015.

CHENIAUX, Elie e LANDEIRA-FERNANDEZ. J. **Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes**. Porto Alegre-RS: Artmed, 2010.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético a resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988)**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

DUDH – **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Rio de Janeiro: UNIC, 5º edição, agosto-2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 01)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUARTE, Jorge e ANTONIO, Barros. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo-SP: Editora Atlas: 2006.

FALRET, Jean-Pierre Falret. Des maladies mentales et des asiles d'aliénés: leçons cliniques et considerations generales. Publicado por Associação

Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, **Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental**, vol.13, edição 2, p. 307-317, 2010.

FARIAS, Edson Silva de, FONSECA-SILVA, Maria da Conceição, RODRIGUES, Sara Martin. O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória. **VI ENECULT – Encontro Multidisciplinares em Cultura**. Facom, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. SP: Martins Fontes, 2006, p.3-33 (Aula 06 de janeiro de 1982).

_____. **A História da Loucura na Idade Clássica**. SP: Editora Perspectiva, 1972.

_____. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. SP: Edições Loyola, 2014.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Editora Graal, 2005.

FREUD, Sigmund. In: **O infamiliar [das unheimliche]**. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. BH: Autêntica Editora, 2019.

_____. Três ensaios sobre a sexualidade. In: **Obras psicológicas completas: edição standard brasileira – Vol. VII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Os instintos e a vicissitudes. In: **Obras psicológicas completas de Freud: edição standard brasileira – Vol. XIV**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

GARCIA, Edna Linhares e SILVA, Jerto Cardoso. Produção de Subjetividades e Construção do Sujeito. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 35, p. 189-198, 2011.

LANDIM, Marisa. O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. UERJ – II Seminário Interno PPGCOM, **Revista Contemporânea**, Edição Especial, Rio de Janeiro, v06, n08, p. 33-51, 2008.

LEÃO, Andréa Borges. **Norbert Elias & a educação**. São Paulo: Autêntica, 2007.

LYRA, Bernadette. O lugar do cinema. Sessões do imaginário. **Faculdade de Comunicação Social, PUCRS**. Porto Alegre: EdPUCRS, n 8, p.54-58, 2002.

MARTINS, Maria José D. O problema da violência escolar: uma clarificação e diferenciação de vários conceitos relacionados. Braga, Portugal. **Revista Portuguesa de Educação**, v18, n1, p.93-115, 2005.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. Londrina-PR. **Revista de Psicologia da UNESP**, v8, n2, p. 109-117, 2009.

MOREIRA, Lília M.A. e GUSMÃO, Fábio A. F. Aspectos genéticos e sociais da sexualidade em pessoas com síndrome de Down. Laboratório de Genética Humana e Citogenética, Instituto de Biologia, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, BA. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, v.24, n.2, p. 94-99, 2002.

PESSOA, Vanir Matos et al. Pesquisa-ação: proposição metodológica para planejamento das ações nos serviços de atenção primária no contexto da

saúde ambiental e da saúde do trabalhador. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, v.17, n.45, p.301-314, abr./jun. 2013.

SILVA, Regina Cláudia Barbosa. Esquizofrenia: uma revisão. Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). **Psicologia USP**, São Paulo, SP, v. 17, n. 4, p. 263-285, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução de Fernando Mascarello – 5ª Edição. Campinas-SP: Papyrus, 2013.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 18ª Edição, SP: Cortez e Autores Associados, 1986.

WOLTON, Dominique. **Pensar a Comunicação**. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2004.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema (Antologia)**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2018.

_____. **Sétima Arte: Um Culto Moderno. O idealismo Estético e o Cinema**. São Paulo: Edições SESC, 2ª edição, 2014.

6. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ARAÚJO DA SILVA, Márcia Zebina. Teleologia circular: a centralidade da vida em Hegel. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, ano 7, nº 12, Janeiro – 2010, p. 76-90. Disponível em: https://www.google.com/search?q=hegel+teleologia&rlz=1C1GGGE_pt-BRBR852BR853&oq=Hegel+e+tele&aqs=chrome.1.69i57j0i22i30l3j69i60.9231j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#. Acesso em 08/11/2020.

CAMPOS, Fernando. **Crítica: O fabuloso destino de Amélie Poulain**. In: Plano Crítico, 25/04/2016. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-fabuloso-destino-de-amelie-poulain/>. Acesso em 25/10/2020.

FAN, Ritter. **Crítica: O diário de Anne Frank (1959)**. In: Plano Crítico, 27/04/2015. Disponível em : <https://www.planocritico.com/critica-o-diario-de-anne-frank-1959/>. Acesso em 24/10/2020.

FUTURISMO. In: **Brasil Escola UOL**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/futurismo.htm>. Acesso: 01/11/2020.

LEITE, Therezinha Moreira. Estado de Consciência Onírica. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 8, n. 2, pág. 287-304, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641997000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23/10/2020.

MACEDO, Felipe. Criação e Manutenção de Cineclube. Manual Teórico e Prático. Recife: **Memória FEPEC** – Federação Pernambucana dos Cineclubes, 2018. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/fepec/manual-cineclubismo-fepec-2014>. Acesso em: 19-05-2020

NASSIF, Lourdes. **Exibição de ‘Sabotage’ na cracolândia teve parceria com programa De Braços Abertos**. São Paulo: Jornal GGN, 2015. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cinema/exibicao-de-sabotage-na>

[cracolandia-teve-parceria-com-programa-de-bracos-abertos/](#). Acesso em 11-05-2020

OCAÑA, Javier. **Jojo Rabbit: meu amigo Adolf Hitler**. In: El País, 06/02/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-06/jojo-rabbit-meu-amigo-adolf-hitler.html>. Acesso em 01/11/2020.

SOUSA, Thayanne Barbosa de. SOUZA e Maria Lindaci Gomes. O cineclube como espaço de apropriação social e cultural no Campus Avançado do Serrotão – PB. In: **III CONEDU CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO**. Anais Eletrônicos: www.conedu.com.br. Natal: Realize, 2016. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/conedu/resumo.php?idtrabalho=2457>, Acesso em 15-05-2020.

SANTIAGO, Luiz. **Primavera para Hitler**. In: Plano Crítico, 01/09/2019 <https://www.planocritico.com/critica-primavera-para-hitler/>. Acesso em 24/10/2020.

SOBRINHO, Marcelo. **O grande ditador**. In: Plano Crítico, 20/08/2018. Disponível em <https://www.planocritico.com/critica-o-grande-ditador/>. Acesso em 24/10/2020.

VIEIRA MARTINS, Maurício. História e teleologia em Darwin e Marx para entender um debate. **Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**. 2010, ano 2, vol. 4, p. 78-93. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327173005>. Acesso em 08/11/2020.

VAUDEVILLE - A história do famoso teatro de variedades. In; Vintage Pri, 03/05/2015. Disponível em: <https://www.vintagepri.com.br/2015/12/vaudeville-historia-do-famoso-teatro-de.html>. Acesso em 30/09/2020.